

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JANUAR 1 / 1961

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

## INHALT DES ERSTEN HEFTES

Claude Chamfray: Gespräch mit Darius Milhaud . . . . .	1
Wolf-Eberhard von Lewinski: Der Dramatiker Giselher Klebe . . . . .	4
Robert Breuer: Lukas Foss improvisiert . . . . .	8
Rudolf Stephan: Eine neue Notenschrift ist unerlässlich . . . . .	9
Das neue Buch . . . . .	10
Ohne Vorbild und Vergleich	
Blick in ausländische Musikzeitschriften . . . . .	12
Melos berichtet . . . . .	13
Kaleidoskop eines Ballettabends in Hannover / Essen: Martinu komponiert Goldonis „Mirandolina“ in vielen Stilen / „Die Liebe zu den drei Orangen“ gefällt auch den Abonnenten in München / Kölner „Oedipus Rex“ statuiert ein Exempel / Neues bei Karajan und Krenek / Braunschweigs „Festliche Tage“ zum zwölftenmal / Hat Remscheid kapituliert? / Mainz propagiert moderne englische Musik	
Berichte aus dem Ausland . . . . .	19
Béjart beginnt in Brüssel mit drei Strawinsky-Balletten / Zwei neue englische Sinfonien / Spanien macht von sich reden	
Blick in die Zeit . . . . .	22
Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus? / Pressekarten bei Vorschußlorbeeren	
Neue Noten . . . . .	23
Notizen . . . . .	24
Bilder	
Darius Milhaud, gezeichnet von seinem Sohn / Alfred Lörcher: Revolution, 1957 / Lukas Foss (USIS) / Ballett „Prisma“ (Julius) / Serge Prokofieff: „Die Liebe zu den drei Orangen“ (Betz) / Herbert Schachtschneider als „Oedipus Rex“ (Chargesheimer)	

Einbanddecken (Leinen) für 1960 liegen vor; Bezugspreis 3,50 DM

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.



## Gespräch mit Darius Milhaud

Claude Chamfray

Seit mehr als zwanzig Jahren bewohnt Darius Milhaud in Paris die gleiche bescheidene und etwas altertümliche Wohnung nahe der weltberühmten Place Pigalle. In diesem Viertel geht es recht turbulent und geräuschvoll zu. Mehrere Male im Jahr versammeln sich unter Milhauds Fenstern Radaumusiker, Losverkäufer und Straßenhändler. Doch den Komponisten stört das alles nicht. Er liebt diese Gegend wegen ihrer Lebensfreude, ihrer Betriebsamkeit und Sonne — wenn sie in sein Arbeitszimmer flutet, dann fühlt er sich an die heimatliche Provence erinnert.

Darius Milhaud spricht mit leiser Stimme, verhalten und bedächtig. Geduldig hört er, der so häufig belästigt wird, die Fragen an und antwortet mit entwaffnender Liebenswürdigkeit. Bei der Unterhaltung mit dem Komponisten der „Mariés de la Tour Eiffel“ und der „Création du Monde“ drängt sich unwillkürlich der Wunsch auf, die Epoche der „Six“ heraufzubeschwören. Und so war meine erste Frage an Milhaud:

Wie denken Sie heute — nach vierzig Jahren — über jene Epoche? Glauben Sie, daß es sich bei den Manifestationen der „Six“ um vorübergehende Erscheinungen gehandelt hat? Oder sind Sie der Meinung, daß die weitere Entwicklung der französischen Musik dieser Epoche entscheidende Impulse zu verdanken hat?

*Ich sehe die Gruppe der „Six“ heute noch genau so wie früher: als das, was sie immer gewesen ist. Jeder einzelne von uns hat konsequent seinen Weg verfolgt — entsprechend seinen persönlichen Fähigkeiten. Man wird schon noch 150 Jahre warten müssen, um jene Zeit gerecht beurteilen zu können.*



Seit Ihren ersten Anfängen im Jahre 1910 haben zahlreiche Ereignisse das Bild der Musik gewandelt. Finden Sie, daß sich auch Ihr Stil verändert hat?

*Wenn sich mein Stil geändert haben sollte, so könnte man die Ursache dafür nur in einer wachsenden Reife suchen. Denn ich selbst habe mich nicht verändert. Nach wie vor richte ich mich nicht nach der Tagesmode. Die Verschiedenartigkeiten, die man aus meiner Schreibweise herauslesen kann, sind immer nur bedingt durch die Unterschiede der einzelnen Kompositionsgattungen. Jedes Werk muß seinen eigenen Stil haben, sein spezifisches Gleichgewicht. Eine Symphonie schreibt man ja nicht wie eine Oper, eine Kammermusik nicht wie ein Oratorium.*

Sie haben auf allen Gebieten der Musik gearbeitet: Sie haben Opern und Ballette geschrieben, Bühnenmusiken, Symphonien, Konzerte, Kantaten, Oratorien, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder. Nur eine einzige Gattung fehlt in Ihrem Werkverzeichnis: die Operette. Warum?

*Die Operette fordert Rücksicht auf gewisse Konventionen. Schon die Wahl des Librettos ist von ausschlaggebender Bedeutung. Aber ganz abgesehen davon — die Operette entspricht einfach nicht meinem Wesen. Übrigens hat noch niemand ein solches Werk bei mir bestellt. Ich arbeite ja seit langem nur im Auftrag — das hat sich von selbst so ergeben. In Amerika ist es üblich, den Musikern Kompositionsaufträge zu erteilen. Besonders die Instrumentalisten möchten Werke haben, die an ihren Namen gebunden sind. Seitdem habe ich selbst nicht mehr die Entscheidung für eine Komposition getroffen — ausgenommen bei der Kammermusik.*

Gerade auf dem Gebiet der Kammermusik haben Sie ja eine reiche Fülle von Werken geschaffen. Was hat Sie bei den 18 Streichquartetten, den Sonaten, dem Trio und Oktett besonders gereizt?

*Ich schreibe gern für kleine Besetzungen und für großes Orchester. Ich schätze die kleine Form ebenso wie die große und weit ausladende. Aber ich liebe es gar nicht, mich in enge Kästchen einzusperren.*

Worauf beruht denn eigentlich Ihr Eklektizismus? Früher sind Sie doch als ein avantgardistischer Komponist angesehen worden. Mehrere Ihrer Werke haben bei ihrer Uraufführung Skandale ausgelöst. Heute, wo so viele Komponisten dem klassischen Instrumentarium anormale Klangwirkungen abfordern, sich der Dodekaphonie, der elektronischen Musik und der Musique concrète zuwenden, da sind Sie ganz einfach immer derselbe geblieben, ohne Neues um jeden Preis zu suchen.

*Die Dodekaphonie ist eine Musik von vorgestern, und es amüsiert mich immer, mit welcher Begeisterung man sie jetzt aufnimmt — nach mehr als vierzig Jahren, als handle es sich um eine ganz neue Entdeckung. Tatsächlich habe ich mich für die Zwölftonmusik in ihren Anfängen interessiert. Sie reizte meine Neugier. Während des ersten Weltkrieges waren wir von Österreich abgeschnitten. Es war schwer, wenn nicht unmöglich, zu erfahren, wie man in Mitteleuropa komponierte. Deshalb bin ich auch nach Kriegsende gemeinsam mit Poullenc nach Wien gereist, um Schönberg und seine Schüler Webern, Berg und Wellesz zu treffen. Wenn ich hätte bekehrt werden können, so wäre es damals gewesen, nicht jetzt. Ich bin auf meiner Bahn geblieben, weil die Dodekaphonie meinem*

*ganzen Wesen entgegengesetzt ist und weil ich Systeme nicht mag.*

Und was halten Sie von der Musique concrète und der elektronischen Musik?

*Für das Theater und das Kino mögen sie interessant sein. Aber das ist auch alles. Bei der elektronischen Musik und bei der Musique concrète dreht man sich im Kreis. Ich fühle mich hierbei immer an die Anstrengungen der Futuristen von 1910 erinnert: an Marinetti, Russolo und die Bruttisten ... Bei dieser Gelegenheit möchte ich Ihnen erzählen, wie es einem meiner amerikanischen Schüler ergangen ist. Eines Tages begann er, elektronische Musik zu komponieren. Zwei oder drei Jahre später erklärte er, nicht zu begreifen, wie man überhaupt noch auf Notensysteme schreiben könne. Und zehn Jahre später kehrte er zu den Notensystemen zurück. Trotzdem erkenne ich durchaus an, daß all dieses Suchen zur Vervollständigung unserer Kenntnisse beiträgt. Nichts geht verloren! Ich finde es nur absurd, zu behaupten, diese Versuche könnten ein Ersatz für die Musik sein, während sie doch lediglich die Möglichkeit einer Ergänzung bieten. Ich selbst habe die Musique concrète auch einmal angewandt, und zwar bei einer Art „Kantate“, die eine Druckerei bei mir zum Gedächtnis Gutenbergs bestellt hatte. Ich habe deshalb in meine Komposition auch Druckereigeräusche einbezogen, und diese Fragmente wurden dann im Studio verarbeitet. Aber diese Stellen waren genau so rhythmisiert wie jede andere Musik.*

Folkloristische Wirkungen spielen in Ihrem Schaffen eine besondere Rolle? (Bei dieser Frage lächelt Milhaud befriedigt, als ob er sie erwartet, ja erhofft hätte.)





Darius Milhaud  
Zeichnung von seinem Sohn

*Ja, die Folklore interessiert mich sehr. Ich habe oft die Folklore mediterraner Länder und Südamerikas benutzt, ebenso auch Melodien aus New Orleans, die aber französischen Ursprungs sind. Einmal habe ich eine kleine Ouvertüre auf Themen aus Kentucky komponiert, ohne in dem Land gewesen zu sein. Aber in den USA macht solche Arbeit keine Schwierigkeiten: es gibt dort Bibliotheken, die alle nötigen Dokumente zur Verfügung stellen.*

*Und wie verarbeiten Sie solche folkloristischen Anregungen?*

*Ich bin gegen die Harmonisierungen, die im 20. Jahrhundert gemacht wurden, denn sie sind den alten Melodien schlecht angepaßt. Mit der Folklore muß man frei schalten. Man muß den Mut haben, auch einige Noten zu verändern, wenn ein ganz persönliches Werk zustande kommen soll. Bizet hat in „L'Arlésienne“ dafür ein treffliches Beispiel gegeben: Bei der „Farandole“ vergißt man völlig, daß es sich um eine sehr alte provenzalische Musik handelt.*

*Es gibt zwei verschiedene Einstellungen zur Folklore: die des Musikhistorikers und die des Komponisten. Der Musikologe sammelt die alten Melodien pietätvoll und ordnet sie in sein Archiv ein. Der Komponist greift ungehemmt die Folklore auf, um für sich selbst daraus zu profitieren. In diesem Sinne verwerte auch ich die Folklore: ich betrachte sie lediglich als Ausgangspunkt, nicht als Endziel.*

*Ihre Tätigkeit ist ja nun zwischen Frankreich und Amerika aufgeteilt, seitdem Sie abwechselnd am Pariser Conservatoire und am Mill's College unterrichten. Mir bleibt nun nichts weiter übrig als die übliche Schlußfrage: An welchem Werk arbeiten Sie jetzt während Ihres diesjährigen Pariser Aufenthalts?*

*Ich arbeite an meiner IX. Symphonie, die ein amerikanisches Orchester – das von Fort Landerdale – bei mir bestellt hat. Wenn dieses Werk vollendet ist, werde ich meine X. Symphonie beginnen, die für die Feier zum 10. Jahrestag des Staates Oregon bestimmt ist.*

Aus dem Französischen von Helmut Lohmüller



Wenn wir uns mit dem Werk des 1925 in Mannheim geborenen und heute an der Detmolder Musikakademie pädagogisch tätigen Komponisten Giselher Klebe befassen, drängt sich uns der Aspekt einer neuen dramatischen Musik auf. Klebes Musik ist zugleich neu und dramatisch – beides in einem Maße, das bei Musikern der jungen Generation recht singulär sein dürfte. Daß Klebe als eine ausgesprochene dramatische Begabung erkannt wird, mag den Leser überraschen: sein Ruf als Opernkomponist ist noch nicht sehr weit gedungen. Neben seinen Balletten sind seine drei Opern – „Die Räuber“ nach Schiller, „Die tödlichen Wünsche“ nach Balzac und „Cäsars Ermordung“ nach Shakespeare – bisher nur an jeweils einer einzigen Bühne aufgeführt worden. Für die Eröffnung des neuen Hauses der Westberliner Städtischen Oper im kommenden Herbst schreibt Klebe sein viertes dramatisches Werk: „Amphitryon“ nach Kleist. Diese relativ geringe Verbreitung von Klebes Opern darf indes nicht als ein Argument gegen das Niveau seiner Kompositionen angesehen werden, sondern eher als ein Vorwurf an die Theater, die in den Dramaturgen-Büros so laut nach neuen Opern rufen, das Nachspielen eines neuen Werkes aber meistens ablehnen. Mag der gegenwärtige Opernbetrieb die Einstudierung wirklich neuartiger Werke weitgehend verhindern, so ist die Ablehnung eines an anderer Stelle bereits erprobten Werkes ein beschämendes Kapitel unserer Opernhäuser.

Diese unverständliche Mißachtung hat aber einige junge Komponisten nicht davon abgehalten, neue Opern zu schreiben. Dabei sind die Widerstände, die es heute gegen das Komponieren von Opern gibt, von der Sache selbst her noch viel größer als von der interpretatorischen Seite aus. Die Diktion der neuesten Musik ist vokalfreundlich. Die Mittel der seriellen Musik scheinen eher eine lyrische als eine dramatische Sprache zu erlauben. Die Differenzierung schließlich, die in der neuesten Musik auffällt, ist ausgesprochen opernfeindlich: Eine Dramatik will sich gern handfest-direkt kundtun. Nicht zuletzt ist die formale Frage ungeklärt: ist es möglich, mit seriellem Prinzip die alte Opernform zu füllen, oder kann man neue Wege der musiktheatralischen Komposition auf dem formalen Gebiet finden? Diese Frage ist im Grunde schon seit fast fünfzig Jahren unbeantwortet geblieben. Seit dem „Rosenkavalier“ hat es, wie immer wieder betont wird, trotz dem „Wozzeck“, der allenfalls als Ausnahme zitiert werden kann, keine Oper gegeben, die sich im Repertoire durchgesetzt hätte. Die Bezeichnung „Musiktheater“, die man in den zwanziger Jahren an Stelle des Begriffs Oper setzte, erwies sich als ein Ausweg, der indes zu einem Umweg gewandelt wurde, mit

dem wir zur alten Opernform zurückgeführt werden sollen. Zunächst sah es so aus, als habe es mit der betonten Abkehr vom überkommenen Schema einen zukunftssicheren Weg geben können. Die Oper als unverbindlich-ästhetische Illusionsbühne, als Stätte gesellschaftlichen Prunks und bald amüsanten, bald schauerlich-schönen Bildes in Tönen: solche Oper sollte durch das Musiktheater der geistigen Auseinandersetzung, der Anspannung, nicht der Entspannung, ersetzt werden. Sei es durch das sozialkritische Lehrstück, sei es als streng geformte, nun nicht mehr psychologisierende Musik-Oper. Das Musiktheater wurde dann auch zu einem neuen Begriff für eine umfassende Form, in der Elemente des Schauspiels, des Tanzes, des Bildes und der Musik zu einer Art Gesamtkunstwerk zusammengeschmolzen sind – jetzt ohne das Vorzeichen Wagner, aber oft mit dem Bezug auf antike Vorbilder oder aktuelle Ereignisse.

Nach dem zweiten Weltkrieg setzte, zaghaft zunächst, eine Tendenz zur alten guten Opernform ein, eine Tendenz, die zwar jene Anregungen der zwanziger Jahre berücksichtigte, doch immer stärker auf eine Neuerweckung der alten Oper hinsteuerte. Ob jene Anregungen des „Musiktheaters“, vor allem des expressionistischen Stils, ausreichend verwertet wurden, ob hier nicht wertvolle Ideen für eine neue Entwicklung brachliegen, steht dennoch sehr dahin. Obwohl Giselher Klebe, der neben Hans Werner Henze jene Tendenz zur alten Oper vertritt, obwohl Klebe konsequent das serielle Prinzip angewandt hat und keinerlei Konzessionen im Hinblick auf eine betont eingängige Opernsprache machte, hat er sich zu der Neuerweckung der alten Opernform bekannt – mit einer sehr geschickten, klugen und nicht schematischen Restaurierung dessen, was die Oper in ihren besten Zeiten auszeichnete. Klebe hat nie esoterisch-verklausuliert komponiert, hat sich stets einer plastischen und den inneren Zusammenhang betonenden Kompositionsweise bedient: nur so war es überhaupt möglich, die Oper in den neuen – musikalischen Griff zu bekommen. Man kann von einer angestrebten Synthese zwischen neuartigen kompositorischen Formulierungen und einer althergebrachten Dramaturgie wie Form der Oper sprechen. Die neue Großform entpuppt sich aber immer deutlicher als die uralte Form. Klebe sucht, wie er sagte, eine Synthese, nach der Einfall, Ausdruck und Verbindlichkeit der Konstruktion eine Einheit bilden sollen. Diese Synthese stellt sich als eine Wirkungskraft in Farbe und Form der Musik dar, ungeachtet der zwölftönig-seriell geordneten Sprache. Klebe sieht hier eine Chance, Affekt und Effekt in das moderne System der Komposition einzubeziehen, ohne dabei eine Kon-



zession an einen Publikumsgeschmack zu machen, der Verrat im Geistigen wäre. Alban Berg und Arnold Schönberg stehen sozusagen als Väter dieser Bemühung im Hintergrund. Die Ausdruckskraft soll sinnfällig werden, ohne daß die Musik ihr Niveau — ihr sprachliches Niveau — einbüße. Klebe ist dieser Forderung in einem erstaunlichen Maße gerecht geworden. Er läßt mit seiner seriellen Diktion in der Oper daran erinnern, daß schon Anton Webern 1912 sagen konnte: „Schönbergs Verhältnis zur Kunst wurzelt ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis.“ In einer Untersuchung des Schönberg-Stils stellte H. H. Stuckenschmidt fest: „Das Werk des kühnsten Konstrukteurs, der es liebte, sich auf das Beethoven-Wort zu berufen: ‚Unsereiner will mit dem Verstand gehört werden‘, mündet, von wo es kam: in den gespannten, den maximalen Ausdruck. Schönbergs Ästhetik ist die des *Espressivo*.“ Klebes Opern könnten als eine Bestätigung dieser Erkenntnisse in einer neuen schöpferischen Weise angesehen werden. Der Ausdruck, wie er für die Opernkomposition in einer plastisch prägnanten Art gefordert werden muß, wird von Klebe gegeben, ohne daß er einen faulen Kompromiß mit der seriellen Verfahrensweise strenger Observanz einzugehen hatte, ohne daß er eine einzige Passage schreiben mußte, die einen außermusikalischen oder unkünstlerischen oder der kompositorischen Struktur fremden Effekt bietet.

Bevor ich auf Klebes Opern hinweise, sei gesagt, daß auch in seiner instrumentalen Musik dramatische Elemente wirksam sind. Man hat sie erst nach der Kenntnis der Bühnenwerke entdeckt oder hat erst mit der Erfahrung, daß Klebe ein unerhört sicherer Operngestalter ist, die dramatische Wirksamkeit der nichttheatralischen Werke bestätigt bekommen. Die Plastizität und Ausdrucksintensität fast gestischer Art zeigt sich — um ein Beispiel herauszugreifen — in den eindringlichen „*Moments musicaux*“ für großes Orchester. Diese Stücke nehmen sich wie Zwischenspiele einer Oper aus. Klebe hat in diesem Orchesterwerk, dem gegenüber die Opernmusik keineswegs „milder“ oder gar „populärer“ klingt, einen kontinuierlichen Ausgleich zwischen den divergierenden Verhältnissen angestrebt, wie der Komponist selbst vermerkte. Er bediente sich einer Zwölftonreihe, die alle innerhalb einer Oktave vorkommenden Intervalle enthält. Das Werk hat folgende, für Klebes dramatischen Sinn charakteristische Teile: „*Fortissimo molto*“, dann „*Giocoso*“ — im Forte gehalten, weiter „*Moderato assai*“ im Mezzoforte, danach „*Con espressione tenera*“ — piano notiert und zum Schluß „*presto pianissimo*“. Man findet eine Art Handlung, die sich von der äußersten Lautstärke sukzessiv zum Pianissimo hin entfaltet. Wer sagt, eine solche Entwicklung von laut zu leise widerspreche dem dramaturgischen Gesetz der natürlichen Steigerung zum Höhepunkt, der sei daran erinnert, daß die wahre, die innere Stei-

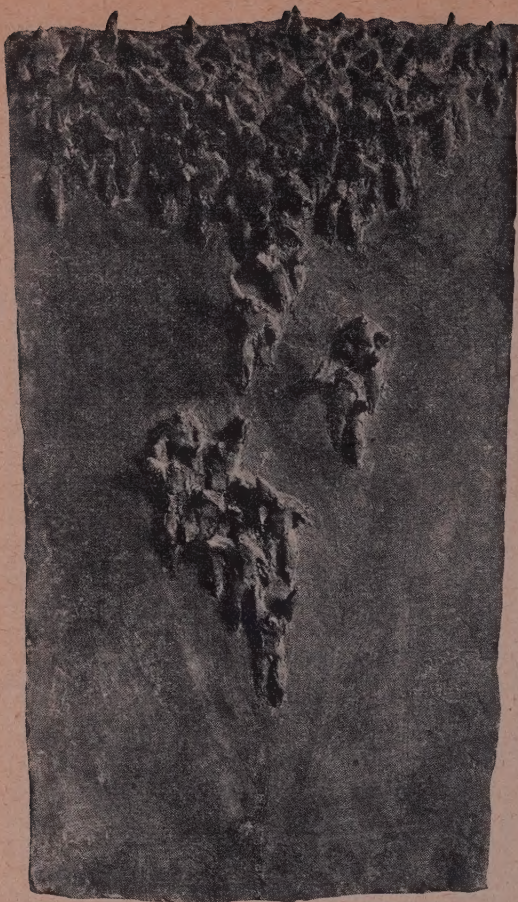
gerungsfähigkeit darauf beruht, nicht eine Anhäufung von Effekten zu bieten, sondern eine Intensivierung. Hindemith hat auf dem Höhepunkt der dramatischen Situation im „*Cardillac*“ die Musik schweigen lassen. Es spricht nur für den Musiker Klebe, daß er nicht den Weg der Effekt-Addition, sondern den der Verdichtung, der Verinnerlichung, der geistigen Spannung wählte. Er ließ diese Orchester-Komposition von vier Minuten Dauer wie eine Tragödie im Zeitraffer ablaufen, wie die Miniatur-Ausgabe einer Klage, die mit einem Schrei anhebt und mit Resignation endet. Man könnte dramatische Gesichtspunkte auch ohne Schwierigkeiten in einem Kammermusikwerk finden, so in dem Trio „*Elegia appassionata*“. Die All-Intervall-Reihe, die Klebe hier verwendete, erscheint auch in seiner Oper „*Die Räuber*“.

Klebe hat sich seine Opernstoffe aus der Literatur geholt. In keinem Falle gab es einen Mißgriff oder eine Vergewaltigung des Textes. Auf die „*Ermordung Cäsars*“ sei hier nicht eingegangen, so bestechend Entschiedenheit und Schärfe der Fassung sind. Immerhin, der Hinweis auf die Geschlossenheit von mathematisch-strenger Konzeption der Komposition im Sinne der Kreisbewegung der Form mit dem dramatischen Geschehen, der Einkreisung des Helden durch seine Mörder, dieser Hinweis darf nicht versäumt werden — er deutet auf ein Grundprinzip Klebes hin. Dieses Prinzip ist am ehesten als die Absicht zu erklären, die Ausdruckskraft einer mathematischen Ordnung und die geprägte, also formal gefesselte Emotion aufeinander abzustimmen, zu vermitteln und wechselseitig wirken zu lassen.

Bei der Schiller-Oper „*Die Räuber*“ hat Klebe das Schauspiel auf ein Viertel gekürzt, den originalen Text aber unverändert übernommen. Vom Standpunkt des Dramaturgen aus wurde Schillers Schauspiel mit einer so sicheren Hand, ohne primitive Querschnitts-Methode mit Beschränkung auf das pure Handlungsgerippe der Story gefügt, daß man erstaunt aufmerkte. Klebe schien von der Bühnenpraxis viel zu verstehen, in Wahrheit stand er ihr fremd gegenüber. Er hatte sich weder als Opernkapellmeister noch als Regieassistent betätigt —, er vollbrachte ohne jede praktische Theatererfahrung ein dramatisches Meisterstück. Klebe ist, so mußte man folgern, ein geborener Operndramatiker.

Wie das Libretto die zwei Welten des Franz und des Karl Moor hart gegeneinander stellt, hat die Musik ihrerseits diese Kontraste betont: zwei Zwölftonreihen werden für die Charakterisierung der beiden Figuren herangezogen und gewinnen verbindliche Bedeutung im Sinne von Leitmotiven — allerdings fern der vordergründig-gestischen Methode Wagners. Freilich sind die Unterschiede zwischen zwei Zwölftonreihen für den Hörer heute noch relativ schwer zu erkennen. Die dramaturgisch-musikalische Abgrenzung der beiden Welten





Alfred Lörcher  
Revolution

konnte eigentlich erst dank der unterschiedlich charakterisierenden Instrumentation evident werden. Die zentrale Stelle des Werkes ist eine geniale Doppelszene, bei der jene beiden Welten zugleich auf die Bühne gebracht und auch musikalisch sinnreich kombiniert werden. Und zwar in der Art, daß man das Trennende und das Zusammengehörende zugleich erfährt. Mit unaufdringlicher Raffinesse hat Klebe den Text so gefügt, daß für den Hörer eine jeweilige Ergänzung, ja oft eine gedankliche Überschneidung der beiden Ebenen geschieht.

Spätestens an diesem Punkte erwies sich der Dramatiker Klebe sowohl vom Libretto als auch von der Musik her eindeutig. Nur eine ursprüngliche dramatische Begabung konnte den Einfall dieser Simultan-Szene haben. In ihr stehen sich Franz Moor und Amalia auf der einen, Karl Moor und

ein Pater auf der anderen Seite gegenüber. Franz will Amalia zur Liebe zwingen, der Pater will den Räuber Karl Moor bekehren. Am Ende dieser Szene sind Amalia und Karl allein auf der Bühne, jeder für sich in der ihm zugegebenen, voneinander auch optisch getrennten Ebene – hier Schloß, dort böhmischer Wald. Jeder denkt aber an den anderen und drückt das im Gesang aus. Auf dem Höhepunkt dieser Szene, einem Largo, singen beide, Karl und Amalia, rhythmisch und textlich unisono, aber melodisch unabhängig voneinander. Klebe gibt hiermit exakt zu erkennen, wie beide in Gedanken eines Sinnes sind, sich aber an verschiedenen Orten aufhalten, nur für den Zuschauer und für den Zuhörer nebeneinander stehen. Wie dieses Duo musikalisch vorbereitet ist, durch ein Sich=Annähern der beiden Stimmen im Rhythmischen, wie es sich dann wieder in einen solistischen Wechselgesang auflöst, gehört zu dem Erregendsten der neuen vokalen Musik. Man darf sagen, daß hier eines der eigenartigsten, aber auch faszinierendsten Liebesduette der Opernliteratur entstand. Aufschlußreich für den Dramatiker Klebe ist eine zweite Stelle, am Ende des Werkes, der Selbstmord des Franz Moor: Klebe schreibt fünf strenge Variationen mit einem anschließenden Ricercare.

Mit dieser Bemerkung ist angedeutet, daß Klebe auch Formen der absoluten Musik in die Oper hineintrug, wie es Alban Berg vor ihm getan hatte. Klebe hat zudem die alte, bei Verdi studierte Abwechslung von ariosem und rezitativischem Gesang wirken lassen. Nicht umsonst widmete Klebe sein Werk dem Andenken Giuseppe Verdis. Wer Klebe kennt und seine unprätentiöse Art schätzt, wird diese Widmung nicht als eine leichtfertig-konventionelle Geste ansehen können. Man mag bei dieser Oper oft einen Widerspruch zwischen der pathetischen Sprache Schillers und der höchst differenzierten musikalischen Umformung empfinden: letzten Endes treffen sich beide Ebenen im Stilisieren. Und wenn Schiller heute vertont wird, dann kann das eigentlich nur in einer so stark stilisierenden und dennoch nicht abstrakt-unzugänglichen Art durch Transposition des Geschehens auf eine höhere Ausdrucksebene sinnvoll – und das heißt auch: erträglich – geschehen.

Wer an Klebes dramatischer Begabung noch zweifelte, wurde durch die zweite Oper, die „Tödlichen Wünsche“ nach Balzacs Roman „Die Eselshaut“, überzeugt. Auch hier hat sich Klebe das Libretto selbst gearbeitet, sogar mit eigenem Text. Auch hier gab er einen geistigen, nicht nur dramatischen Extrakt in einer neuen kunstvollen Form. Das Geschehen läuft in sogenannten „lyrischen Szenen“ ab, die ihre dramatische Spannkraft auch aus der Tatsache gewinnen, daß diese Szenen zum Ende hin immer kürzer werden, im umgekehrten Verhältnis zu den Handlungszeiträumen, die zwi-



schen den einzelnen Szenen liegen. Wieder dient also eine mathematische Vorstellung oder gar Formel der Fügung einer Handlung, die in übertragenem Sinne mit jener mathematischen Vorstellung übereinstimmt. Wie in den „Räubern“ vier Akte mit je zwei Szenen gebaut waren, so hier drei Akte mit je fünf Szenen. Klebe konzentrierte die Handlung auf den Haupthelden Raphael, dem er das Prinzip des Bösen in mehreren Gestalten auf der einen und das sehnstchtig geliebte Mädchen Pauline auf der anderen Seite zugesellte. Das Motiv der Oper lautet: der grenzenlose Drang des Menschen, Wünschen nachzujagen, unbescheiden zu sein und göttliche Macht zu mißbrauchen – dieser Drang ist tödlich. Raphael läßt sich, völlig verzweifelt und verarmt, von der magischen Kraft einer orientalischen Esels-haut verführen, die er in einem geheimnisvollen Antiquitätenladen findet. Im Besitz der Haut werden ihm alle Wünsche erfüllt, aber mit jedem Wunsch, der erfüllt ist, verkleinert sich die Haut. Die letzte Erfüllung bringt den Tod. Raphaels erster Wunsch geht nach Geld, Frauen, Wohleben, sein letzter gilt der Geliebten, die seinen Tod nicht hindern kann.

Die „Räuber“ ließ Klebe sofort, nach nur einem Ton, der im Orchester erklingt, mit einer gesungenen Zwölftonreihe unbegleitet beginnen – die Oper „Die tödlichen Wünsche“ erhält ein kurzes Orchestervorspiel, in dem mit fast pathetischer Geste eine Zwölftonreihe vorgetragen wird, aus der sich im Laufe des Werkes mannigfache Gestaltungen entwickeln, die sogar Zitate aus Verdis „Rigoletto“ sinnreich in das dodekaphonische System einschließen. Das vollzieht sich um so leichter, als Klebe in dieser neuen Oper das dodekaphonische Tonmaterial fern des Dogmatischen anlegte. Das Terz-Intervall herrscht vor. Hiermit erzielte Klebe nicht nur eine bessere Sanglichkeit der melodischen Linie, sondern auch Dreiklangsbildungen, die dem Ohr leicht eingehen. Schließlich erschien als neue Komponente ein Klang, dessen suggestive Intensität und farbliche Fülle jedes Konstruktions-Gerüst zu verdecken vermag. Klebe hat sich indes nicht zu dekorativen oder auch parfömierten Klangeffekten hinreißen lassen. Sein Klang bleibt vergleichsweise herb, ohne jedoch spröde zu sein. Seine Musik wird getragen vom Gleichklang der strengen, seriell geordneten Struktur mit einer ausgeprägten dramatischen Phantasie und einer atmosphärischen Dichte, die ebensosehr von handwerklichem Geschick, instrumentatorischem Können wie von szenischer Vorstellungskraft zeugt.

Das überraschende Moment dieser Partitur bleibt indes, wie Klebe mit modernsten Mitteln den immanenten romantischen Aspekt im Menschen mit der Darstellung einer modernen, jedoch nicht modisch angehauchten, nihilistisch gezeichneten, aber moralisch zu deutenden inneren Gespalten-

heit des Menschen vereint; mit einer Musik, die romantische Werte und zeitgemäße Gestaltung zur Synthese verschmilzt. Ein herrliches Beispiel für Klebes Art ist der Schluß dieser Oper. Die Geliebte Raphaels singt die Worte: „Ich habe ihn getötet, er gehört mir.“ Eine einfache Zwölftonreihe, bei der nur ein Ton wiederholt wird, bildet die Melodie. Aber niemals würde ein Hörer ahnen, daß diese Melodie zwölftönig sei. Der Ausdruck dieser in der Spanne einer Dezime fallenden Linie ist bestimmend und so stark, daß es sich der Komponist hier leisten kann, mit dem letzten gesungenen, im Einklang mit dem Orchester erscheinenden und von diesem noch nachklingend gehaltenen Ton ohne Schluß-Akkord oder Nachspiel das Stück zu beenden. Gleichsam still ausatmend schließt die Oper, die in ihrem inneren Höhepunkt das berühmte Buchstabenzitat  $b - a - c - h$ , das hier aus dem Namen Balzac gewonnen wurde, mit bewußter Bedeutung verwendet – als Sehnsucht Raphaels nach einer höheren Ordnung und objektiven Kraft.

Es sei noch an eine ähnliche, in Ausdruck und dramatischer Verdichtung parallele Komposition erinnert, an eine dramatische Szene nach Dostojewski, ebenfalls nach einem Roman, nach „Raskolnikoffs Schuld und Sühne“, gestaltet. Klebe hat sich Raskolnikoffs Traum zu einer Szene für Solo-Stimme, Solo-Klarinette und großes Orchester geschrieben, die musikalisch genau mit jenem Unisono-Ausklang endet, der in der Balzac-Oper so besticht und ergreift. Auch der Beginn der Raskolnikoff-Szene erinnert an „Die tödlichen Wünsche“ mit einer fast Beethovenschen Pathetik, die erstaunlicherweise in der Sprache unserer Zeit möglich und auch sinnvoll werden konnte. Mag sein, daß einige Rudimente, die aus dem Expressionismus herübergenommen erscheinen, nicht ausreichend integriert sind – es ist aber kaum zu leugnen, daß bei Klebe eine überraschend emotionale Musik in dramatischem Gestus entstand, der man das strenge Kompositionsprinzip nicht anmerkt. Es entfaltet sich bei Klebe ein neuartiger, der Dichtung nicht weniger als der musikalischen Gesetzmäßigkeit verpflichteter dramatischer Gesang, es entwickelt sich eine durchgeistigte Dramatik, die sich fern der Psychologie, des Sinnenkitzels im kriminalistischen Stile bewegt.

Klebes Werk läßt die eingangs berührte Frage, ob man heute, ob man mit zeitgemäßen Mitteln, in der verwandelten, dem Geistigen mehr als dem Sinnlichen zugehörenden neuen musikalischen Sprache überhaupt Opern schreiben könne, positiv beantworten. Von der ungewöhnlichen dramatischen Ader Klebes darf man sich entscheidende Werte einer Oper erhoffen, bei der die alte Form mit neuen musikalischen Formulierungen gefüllt und erfüllt werden will. Die Operngeschichte hat schon stets Anlaß für die Forderung gegeben, der Klebe nachgeht und die lautet: Die Erneuerung der Oper muß von der Musik her vollzogen werden.

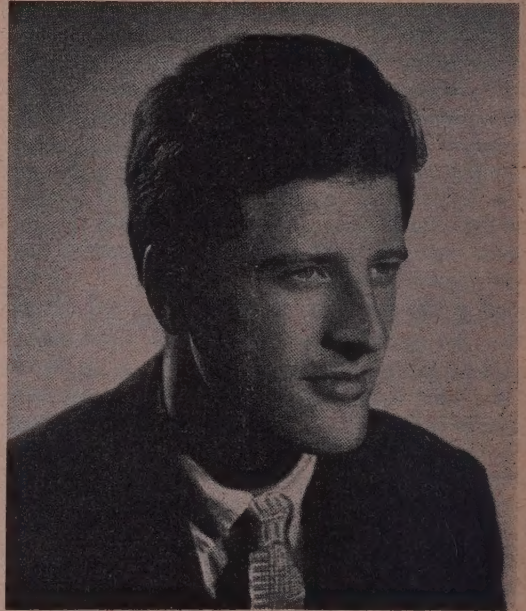


Das inhaltlich komplexe und musikalisch komplizierte Werk „Time Cycle“ für Sopran und Orchester von Lukas Foss, kürzlich in New York uraufgeführt, überrascht durch eine komplette Stilwandlung des — als Nachfolger Schönbergs — an der Universität von Kalifornien tätigen amerikanischen Komponisten. Foss, 1922 in Berlin geboren, hat mit der Tonalität gebrochen („wahrscheinlich für immer“, wie er sagt). Neo-klassische und neo-barocke Einflüsse haben sich verflüchtigt. Form und Inhalt, organischer Aufbau und Substanz können, da sie zu einer Einheit verschmolzen wurden, nicht mehr gesondert analysiert werden. Der Arien-Stil, wie er noch im „Song of Songs“ erkenntlich war, hat sich zu einem Lied-Stil gewandelt. Jedes der vier den Zyklus bildenden Lieder (Foss beabsichtigt, später durch Einschaltung eines Dante- und eines Baudelaire-Textes das Werk auf sechs Gesänge zu erweitern) entwickelt seine ureigene Tonreihe, wobei jedoch die Zwölftonstruktur am wenigsten verwendet wird. Das einzige Element, das die durch keinerlei Motive oder Tonreihen verbundenen Lieder zusammenhält, ist ein aus Cis, A, B und Dis bestehender, vielfachen Abwandlungen unterzogener Akkord. Das Fehlen einer musikalischen „Grundstimmung“ wird durch das literarische Gesamtthema: das „Zeit“-Motiv, wie es sich in Uhren, Glocken, Zeitlosigkeit, Ewigkeit manifestiert, wettgemacht. „Die Stelle in Franz Kafkas ‚Tagebüchern‘, wo von den nicht-synchronisierten Uhren — den inneren, die den Menschen in unmenschlicher Weise antreiben, und den äußeren, die unentwegt im Gleichtakt schlagen — die Rede ist, hat mich auf die Idee gebracht, den ‚Time Cycle‘ — meine ‚Uhrenlieder‘ — zu komponieren“, sagt Foss.

Vier Lieder (drei in Versform, eines in Prosa) wurden verwendet: W. H. Audens „We're Late“, A. E. Housmans Vierzeiler „When the Bells Justle“, die Eintragung „16. Januar“ aus Kafkas „Tagebüchern“ und der Passus „O Mensch! Gib acht!“ aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra“. Anlässlich der Uraufführung wurde das vom Komponisten gegründete „Improvisation Chamber Ensemble“ in vortrefflicher Weise ausgenutzt: die aus vier Instrumentalisten (Cello, Klarinette, Schlagwerk, Klavier) bestehende Gruppe, an der äußeren Rechten des Podiums placiert, lieferte ergänzenden musikalischen Kommentar zwischen den Liedern. Diese Einschachtelung, in der Partitur nicht vorgesehen, trug den Charakter einer die Schwere des Werkes ausgleichenden „Auflockerung“. Der unmittelbare Eindruck: das Aufleben gewisser Commedia dell'arte-Einschläge, musikalische Spaßmacher hier, die sich — wie Harlekin und seine drei Gefährten über das Schicksal Ariadnes amüsieren — in geistvoll-spontaner Art

glossierenden „Witzigkeiten“ hingeben, stimmte mit der Absicht überein, die Foss erreichen wollte.

„Gegenüberstellungen komponierter und improvisierter Musik lassen sich geschichtlich in der Sacra Rappresentazione des XVI. Jahrhunderts und in der Commedia dell'arte nachweisen“, bemerkt Foss. „Ein weiteres Beispiel sind auch die deutschen Organisten, die, im Zeitalter des Barocks,



Lukas Foss

zwischen den Strophen gesungener Verse musikalische Improvisationen lieferten. Es erschien mir, als ich an die Gründung meines Improvisation=Ensembles schritt, wesenswichtig, gewisse Erscheinungsformen serieller und ‚Chance‘=Musik — wie sie Stockhausen und Cage praktizierten — auszuwerten. Ich kann gestehen, daß mein langjähriges Experimentieren mit dieser Art musikalischer Improvisationen mich auf den mit dem ‚Time Cycle‘ eröffneten Pfad der Reihen geführt hat. Nur möchte ich erklärend feststellen, daß unsere Improvisationen eine Reduzierung des Begriffs insofern darstellen, als eine abstrakte Ordnung a priori in Form bestimmter graphischer Zeichen und Symbole getroffen wird, die den Spielern als Ausgangspunkt und Richtung dienen. Ensemble-Improvisationen sind meines Erachtens ohne derartige ‚Vorausbestimmungen‘ nicht möglich: nur so ist das Studium musikalischer Ausdrucksfreiheit innerhalb eines kontrollierten Wirkungs-



feldes erreichbar, ein Studium nämlich, das darauf abzielt, vorausbestimmte Koordination mit nicht-vorausbestimmter Entwicklung musikalischer Ideen zu vereinen. In der Kategorie sogenannter „Chance“- oder Zufalls-Musik trifft man auf verschiedenartige, gleichsam als Leitmotive der Entwicklung dienende Vorausmarkierungen; während dabei jedoch dem Zufall freieste Hand gelassen wird, das Endresultat also der Chance selbst überlassen wird, legt der serielle Musik schaffende Komponist Hauptgewicht auf Erzielung einer strikten „Reihe“. Ich war bestrebt, in meinem Kammermusik-Ensemble nicht so sehr ausübenden Musikern zu vertrauen, die rein passiv Tonreihen=Anordnung in Musik verwandeln sollen, sondern — sehr aktiv und mit kritischem Ohr — das Entstehen von Tönen aufnehmen und auf diesen weiterbauen können. Ihre wichtigste Aufgabe ist, zu gestellten Themen blitzartig die „passenden“ Töne und den „passenden“ Rhythmus zu finden; sie haben nicht dem Zufall zu unterliegen, sondern sollen ihn kontrollieren; mit einem Wort: ich strebe an, daß der Zufall für die Komposition zum Schicksal wird.“

Die Zusammensetzung der Gruppe, wie sie sich heute als selbständiges Konzertensemble oder als Mitwirkende bei Orchesterveranstaltungen zeigt, ist nicht notgedrungen auf die gegenwärtige „Besetzung“ beschränkt. Den Cellisten z. B. wählte Foss, weil er unter seinen Schülern bisher noch keinen geeigneten Geiger gefunden hatte. Auch ließe sich das Improvisation-Ensemble, wie es bereits unternommen wurde, auf sechs Spieler erweitern. Foss hält es nicht für beklagenswert, daß die Improvisationen nicht ihren Niederschlag in Notenschrift finden. „So oft wir ein gestelltes


Thema improvisatorisch behandeln, so oft treten notgedrungen Veränderungen auf; sie sind durch Fähigkeit, Temperament und Laune, durch Eingebung und Ideenreichtum bedingt. Immer gibt es Überraschungen — allerdings nur für die Zuhörer, selten für die Spieler. Und diese Überraschungen sind es, die uns selbst (Foss betätigt sich im Ensemble als Pianist) zu neuen musikalischen Ideen führen. Nachdem wir etwa zwei Dutzend Male ein gegebenes Thema behandelt haben, erwächst es schließlich als völlig „neues“ Stück: und durch diese Methode lernen wir, daß Ensemble-Improvisation lebendigen Werk-Fortschritt, progressive Musik-Entwicklung bedeutet!“

Wenn „Time Cycle“ das erste Ergebnis dieser neuartigen Versuche darstellt, dann hat sich die auf ganz neuzeitige Basis gestellte Wiederbelebung der Improvisationstechnik und -kunst von Foss nicht als sinnlos-leerer Kompositionsbehelf erwiesen, sondern als ein System, das nachweisbar einen der begabtesten in Amerika schaffenden Künstler unserer Zeit zu der mit genialer Konsequenz durchgeführten praktischen Anwendung eines neuen Idioms geführt hat, dessen tiefgründige Sprache ein „moderner“ Musik durchaus nicht spontan zugängliches Publikum beim ersten Hören nicht nur „verstand“, sondern darüber hinaus als die Offenbarung gänzlich neuer Welten hinnahm. Um Musikstudenten in aller Welt mit den Prinzipien seines Instrumental-Improvisations-Gedankens vertraut zu machen, wird Foss darangehen, an Hand bisher gesammelter Erfahrungen eine These zu verfassen, die das Wesentliche der Methode an Beispielen darlegen und ihre vielfältig vorzunehmenden Ausgestaltungen mit praktischen Ratschlägen aufzeigen wird.

## Eine neue Notenschrift ist unerläßlich

Rudolf Stephan

Der ungarische Komponist Alexander Jemnitz hat vor mehr als einem Vierteljahrhundert in einem kleinen Aufsatz, erschienen 1926 in der Wiener Zeitschrift „Pult und Taktstock“, „mathematische Widersinnigkeiten in unserer Notenschrift“ aufgedeckt. Widersinnig nannte er u. a. die Tatsache, daß in einem Musikstück, in dem folgender Rhyth-

mus  erscheint, da  $\frac{1}{2} = \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$  ist,  $\frac{1}{4} = \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$  ist,  $\frac{1}{8} = \frac{1}{16} + \frac{1}{16}$  ist,  $\frac{1}{16} = \frac{1}{32} + \frac{1}{32}$  ist,  $\frac{1}{32} = \frac{1}{64} + \frac{1}{64}$  ist,  $\frac{1}{64} = \frac{1}{128} + \frac{1}{128}$  ist,  $\frac{1}{128} = \frac{1}{256} + \frac{1}{256}$  ist,  $\frac{1}{256} = \frac{1}{512} + \frac{1}{512}$  ist,  $\frac{1}{512} = \frac{1}{1024} + \frac{1}{1024}$  ist,  $\frac{1}{1024} = \frac{1}{2048} + \frac{1}{2048}$  ist,  $\frac{1}{2048} = \frac{1}{4096} + \frac{1}{4096}$  ist,  $\frac{1}{4096} = \frac{1}{8192} + \frac{1}{8192}$  ist,  $\frac{1}{8192} = \frac{1}{16384} + \frac{1}{16384}$  ist,  $\frac{1}{16384} = \frac{1}{32768} + \frac{1}{32768}$  ist,  $\frac{1}{32768} = \frac{1}{65536} + \frac{1}{65536}$  ist,  $\frac{1}{65536} = \frac{1}{131072} + \frac{1}{131072}$  ist,  $\frac{1}{131072} = \frac{1}{262144} + \frac{1}{262144}$  ist,  $\frac{1}{262144} = \frac{1}{524288} + \frac{1}{524288}$  ist,  $\frac{1}{524288} = \frac{1}{1048576} + \frac{1}{1048576}$  ist,  $\frac{1}{1048576} = \frac{1}{2097152} + \frac{1}{2097152}$  ist,  $\frac{1}{2097152} = \frac{1}{4194304} + \frac{1}{4194304}$  ist,  $\frac{1}{4194304} = \frac{1}{8388608} + \frac{1}{8388608}$  ist,  $\frac{1}{8388608} = \frac{1}{16777216} + \frac{1}{16777216}$  ist,  $\frac{1}{16777216} = \frac{1}{33554432} + \frac{1}{33554432}$  ist,  $\frac{1}{33554432} = \frac{1}{67108864} + \frac{1}{67108864}$  ist,  $\frac{1}{67108864} = \frac{1}{134217728} + \frac{1}{134217728}$  ist,  $\frac{1}{134217728} = \frac{1}{268435456} + \frac{1}{268435456}$  ist,  $\frac{1}{268435456} = \frac{1}{536870912} + \frac{1}{536870912}$  ist,  $\frac{1}{536870912} = \frac{1}{1073741824} + \frac{1}{1073741824}$  ist,  $\frac{1}{1073741824} = \frac{1}{2147483648} + \frac{1}{2147483648}$  ist,  $\frac{1}{2147483648} = \frac{1}{4294967296} + \frac{1}{4294967296}$  ist,  $\frac{1}{4294967296} = \frac{1}{8589934592} + \frac{1}{8589934592}$  ist,  $\frac{1}{8589934592} = \frac{1}{17179869184} + \frac{1}{17179869184}$  ist,  $\frac{1}{17179869184} = \frac{1}{34359738368} + \frac{1}{34359738368}$  ist,  $\frac{1}{34359738368} = \frac{1}{68719476736} + \frac{1}{68719476736}$  ist,  $\frac{1}{68719476736} = \frac{1}{137438953472} + \frac{1}{137438953472}$  ist,  $\frac{1}{137438953472} = \frac{1}{274877906944} + \frac{1}{274877906944}$  ist,  $\frac{1}{274877906944} = \frac{1}{549755813888} + \frac{1}{549755813888}$  ist,  $\frac{1}{549755813888} = \frac{1}{1099511627776} + \frac{1}{1099511627776}$  ist,  $\frac{1}{1099511627776} = \frac{1}{2199023255552} + \frac{1}{2199023255552}$  ist,  $\frac{1}{2199023255552} = \frac{1}{4398046511104} + \frac{1}{4398046511104}$  ist,  $\frac{1}{4398046511104} = \frac{1}{8796093022208} + \frac{1}{8796093022208}$  ist,  $\frac{1}{8796093022208} = \frac{1}{17592186044416} + \frac{1}{17592186044416}$  ist,  $\frac{1}{17592186044416} = \frac{1}{35184372088832} + \frac{1}{35184372088832}$  ist,  $\frac{1}{35184372088832} = \frac{1}{70368744177664} + \frac{1}{70368744177664}$  ist,  $\frac{1}{70368744177664} = \frac{1}{140737488355328} + \frac{1}{140737488355328}$  ist,  $\frac{1}{140737488355328} = \frac{1}{281474976710656} + \frac{1}{281474976710656}$  ist,  $\frac{1}{281474976710656} = \frac{1}{562949953421312} + \frac{1}{562949953421312}$  ist,  $\frac{1}{562949953421312} = \frac{1}{1125899906842624} + \frac{1}{1125899906842624}$  ist,  $\frac{1}{1125899906842624} = \frac{1}{2251799813685248} + \frac{1}{2251799813685248}$  ist,  $\frac{1}{2251799813685248} = \frac{1}{4503599627370496} + \frac{1}{4503599627370496}$  ist,  $\frac{1}{4503599627370496} = \frac{1}{9007199254740992} + \frac{1}{9007199254740992}$  ist,  $\frac{1}{9007199254740992} = \frac{1}{18014398509481984} + \frac{1}{18014398509481984}$  ist,  $\frac{1}{18014398509481984} = \frac{1}{36028797018963968} + \frac{1}{36028797018963968}$  ist,  $\frac{1}{36028797018963968} = \frac{1}{72057594037927936} + \frac{1}{72057594037927936}$  ist,  $\frac{1}{72057594037927936} = \frac{1}{144115188075855872} + \frac{1}{144115188075855872}$  ist,  $\frac{1}{144115188075855872} = \frac{1}{288230376151711744} + \frac{1}{288230376151711744}$  ist,  $\frac{1}{288230376151711744} = \frac{1}{576460752303423488} + \frac{1}{576460752303423488}$  ist,  $\frac{1}{576460752303423488} = \frac{1}{1152921504606846976} + \frac{1}{1152921504606846976}$  ist,  $\frac{1}{1152921504606846976} = \frac{1}{2305843009213693952} + \frac{1}{2305843009213693952}$  ist,  $\frac{1}{2305843009213693952} = \frac{1}{4611686018427387904} + \frac{1}{4611686018427387904}$  ist,  $\frac{1}{4611686018427387904} = \frac{1}{9223372036854775808} + \frac{1}{9223372036854775808}$  ist,  $\frac{1}{9223372036854775808} = \frac{1}{18446744073709551616} + \frac{1}{18446744073709551616}$  ist,  $\frac{1}{18446744073709551616} = \frac{1}{36893488147419103232} + \frac{1}{36893488147419103232}$  ist,  $\frac{1}{36893488147419103232} = \frac{1}{73786976294838206464} + \frac{1}{73786976294838206464}$  ist,  $\frac{1}{73786976294838206464} = \frac{1}{147573952589676412928} + \frac{1}{147573952589676412928}$  ist,  $\frac{1}{147573952589676412928} = \frac{1}{295147905179352825856} + \frac{1}{295147905179352825856}$  ist,  $\frac{1}{295147905179352825856} = \frac{1}{590295810358705651712} + \frac{1}{590295810358705651712}$  ist,  $\frac{1}{590295810358705651712} = \frac{1}{1180591620717411303424} + \frac{1}{1180591620717411303424}$  ist,  $\frac{1}{1180591620717411303424} = \frac{1}{2361183241434822606848} + \frac{1}{2361183241434822606848}$  ist,  $\frac{1}{2361183241434822606848} = \frac{1}{4722366482869645213696} + \frac{1}{4722366482869645213696}$  ist,  $\frac{1}{4722366482869645213696} = \frac{1}{9444732965739290427392} + \frac{1}{9444732965739290427392}$  ist,  $\frac{1}{9444732965739290427392} = \frac{1}{18889465931478580854784} + \frac{1}{18889465931478580854784}$  ist,  $\frac{1}{18889465931478580854784} = \frac{1}{37778931862957161709568} + \frac{1}{37778931862957161709568}$  ist,  $\frac{1}{37778931862957161709568} = \frac{1}{75557863725914323419136} + \frac{1}{75557863725914323419136}$  ist,  $\frac{1}{75557863725914323419136} = \frac{1}{151115727451828646838272} + \frac{1}{151115727451828646838272}$  ist,  $\frac{1}{151115727451828646838272} = \frac{1}{302231454903657293676544} + \frac{1}{302231454903657293676544}$  ist,  $\frac{1}{302231454903657293676544} = \frac{1}{604462909807314587353088} + \frac{1}{604462909807314587353088}$  ist,  $\frac{1}{604462909807314587353088} = \frac{1}{1208925819614629174706176} + \frac{1}{1208925819614629174706176}$  ist,  $\frac{1}{1208925819614629174706176} = \frac{1}{2417851639229258349412352} + \frac{1}{2417851639229258349412352}$  ist,  $\frac{1}{2417851639229258349412352} = \frac{1}{4835703278458516698824704} + \frac{1}{4835703278458516698824704}$  ist,  $\frac{1}{4835703278458516698824704} = \frac{1}{9671406556917033397649408} + \frac{1}{9671406556917033397649408}$  ist,  $\frac{1}{9671406556917033397649408} = \frac{1}{19342813113834066795298816} + \frac{1}{19342813113834066795298816}$  ist,  $\frac{1}{19342813113834066795298816} = \frac{1}{38685626227668133590597632} + \frac{1}{38685626227668133590597632}$  ist,  $\frac{1}{38685626227668133590597632} = \frac{1}{77371252455336267181195264} + \frac{1}{77371252455336267181195264}$  ist,  $\frac{1}{77371252455336267181195264} = \frac{1}{154742504910672534362390528} + \frac{1}{154742504910672534362390528}$  ist,  $\frac{1}{154742504910672534362390528} = \frac{1}{309485009821345068724781056} + \frac{1}{309485009821345068724781056}$  ist,  $\frac{1}{309485009821345068724781056} = \frac{1}{618970019642690137449562112} + \frac{1}{618970019642690137449562112}$  ist,  $\frac{1}{618970019642690137449562112} = \frac{1}{1237940039285380274899124224} + \frac{1}{1237940039285380274899124224}$  ist,  $\frac{1}{1237940039285380274899124224} = \frac{1}{2475880078570760549798248448} + \frac{1}{2475880078570760549798248448}$  ist,  $\frac{1}{2475880078570760549798248448} = \frac{1}{4951760157141521099596496896} + \frac{1}{4951760157141521099596496896}$  ist,  $\frac{1}{4951760157141521099596496896} = \frac{1}{9903520314283042199192993792} + \frac{1}{9903520314283042199192993792}$  ist,  $\frac{1}{9903520314283042199192993792} = \frac{1}{19807040628566084398385987584} + \frac{1}{19807040628566084398385987584}$  ist,  $\frac{1}{19807040628566084398385987584} = \frac{1}{39614081257132168796771975168} + \frac{1}{39614081257132168796771975168}$  ist,  $\frac{1}{39614081257132168796771975168} = \frac{1}{79228162514264337593543950336} + \frac{1}{79228162514264337593543950336}$  ist,  $\frac{1}{79228162514264337593543950336} = \frac{1}{158456325028528675187087900672} + \frac{1}{158456325028528675187087900672}$  ist,  $\frac{1}{158456325028528675187087900672} = \frac{1}{316912650057057350374175801344} + \frac{1}{316912650057057350374175801344}$  ist,  $\frac{1}{316912650057057350374175801344} = \frac{1}{633825300114114700748351602688} + \frac{1}{633825300114114700748351602688}$  ist,  $\frac{1}{633825300114114700748351602688} = \frac{1}{1267650600228229401496703205376} + \frac{1}{1267650600228229401496703205376}$  ist,  $\frac{1}{1267650600228229401496703205376} = \frac{1}{2535301200456458802993406410752} + \frac{1}{2535301200456458802993406410752}$  ist,  $\frac{1}{2535301200456458802993406410752} = \frac{1}{5070602400912917605986812821504} + \frac{1}{5070602400912917605986812821504}$  ist,  $\frac{1}{5070602400912917605986812821504} = \frac{1}{10141204801825835211973625643008} + \frac{1}{10141204801825835211973625643008}$  ist,  $\frac{1}{10141204801825835211973625643008} = \frac{1}{20282409603651670423947251286016} + \frac{1}{20282409603651670423947251286016}$  ist,  $\frac{1}{20282409603651670423947251286016} = \frac{1}{40564819207303340847894502572032} + \frac{1}{40564819207303340847894502572032}$  ist,  $\frac{1}{40564819207303340847894502572032} = \frac{1}{81129638414606681695789005144064} + \frac{1}{81129638414606681695789005144064}$  ist,  $\frac{1}{81129638414606681695789005144064} = \frac{1}{162259276829213363391578010288128} + \frac{1}{162259276829213363391578010288128}$  ist,  $\frac{1}{162259276829213363391578010288128} = \frac{1}{324518553658426726783156020576256} + \frac{1}{324518553658426726783156020576256}$  ist,  $\frac{1}{324518553658426726783156020576256} = \frac{1}{649037107316853453566312041152512} + \frac{1}{649037107316853453566312041152512}$  ist,  $\frac{1}{649037107316853453566312041152512} = \frac{1}{1298074214633706907132624082305024} + \frac{1}{1298074214633706907132624082305024}$  ist,  $\frac{1}{1298074214633706907132624082305024} = \frac{1}{2596148429267413814265248164610048} + \frac{1}{2596148429267413814265248164610048}$  ist,  $\frac{1}{2596148429267413814265248164610048} = \frac{1}{5192296858534827628530496329220096} + \frac{1}{5192296858534827628530496329220096}$  ist,  $\frac{1}{5192296858534827628530496329220096} = \frac{1}{10384593717069655257060992658440192} + \frac{1}{10384593717069655257060992658440192}$  ist,  $\frac{1}{10384593717069655257060992658440192} = \frac{1}{20769187434139310514121985316880384} + \frac{1}{20769187434139310514121985316880384}$  ist,  $\frac{1}{20769187434139310514121985316880384} = \frac{1}{41538374868278621028243970633760768} + \frac{1}{41538374868278621028243970633760768}$  ist,  $\frac{1}{41538374868278621028243970633760768} = \frac{1}{83076749736557242056487941267521536} + \frac{1}{83076749736557242056487941267521536}$  ist,  $\frac{1}{83076749736557242056487941267521536} = \frac{1}{166153499473114484112975882535043072} + \frac{1}{166153499473114484112975882535043072}$  ist,  $\frac{1}{166153499473114484112975882535043072} = \frac{1}{332306998946228968225951765070086144} + \frac{1}{332306998946228968225951765070086144}$  ist,  $\frac{1}{332306998946228968225951765070086144} = \frac{1}{664613997892457936451903530140172288} + \frac{1}{664613997892457936451903530140172288}$  ist,  $\frac{1}{664613997892457936451903530140172288} = \frac{1}{1329227995784915872903807060280344576} + \frac{1}{1329227995784915872903807060280344576}$  ist,  $\frac{1}{1329227995784915872903807060280344576} = \frac{1}{2658455991569831745807614120560689152} + \frac{1}{2658455991569831745807614120560689152}$  ist,  $\frac{1}{2658455991569831745807614120560689152} = \frac{1}{5316911983139663491615228241121378304} + \frac{1}{5316911983139663491615228241121378304}$  ist,  $\frac{1}{5316911983139663491615228241121378304} = \frac{1}{10633823966279326983230456482242756608} + \frac{1}{10633823966279326983230456482242756608}$  ist,  $\frac{1}{10633823966279326983230456482242756608} = \frac{1}{21267647932558653966460912964485513216} + \frac{1}{21267647932558653966460912964485513216}$  ist,  $\frac{1}{21267647932558653966460912964485513216} = \frac{1}{42535295865117307932921825928971026432} + \frac{1}{42535295865117307932921825928971026432}$  ist,  $\frac{1}{42535295865117307932921825928971026432} = \frac{1}{85070591730234615865843651857942052864} + \frac{1}{85070591730234615865843651857942052864}$  ist,  $\frac{1}{85070591730234615865843651857942052864} = \frac{1}{170141183460469231731687303715884105728} + \frac{1}{170141183460469231731687303715884105728}$  ist,  $\frac{1}{170141183460469231731687303715884105728} = \frac{1}{340282366920938463463374607431768211456} + \frac{1}{340282366920938463463374607431768211456}$  ist,  $\frac{1}{340282366920938463463374607431768211456} = \frac{1}{680564733841876926926749214863536422912} + \frac{1}{680564733841876926926749214863536422912}$  ist,  $\frac{1}{680564733841876926926749214863536422912} = \frac{1}{1361129467683753853853498429727072845824} + \frac{1}{136112946768375385$







Musikliebhaber braucht dringend eine Neuorientierung, die ihm die Möglichkeit bietet, sich von einem Wust heterogener Klischeevorstellungen zu befreien. Entscheidend ist dabei nicht die Stoffwahl. Auch wenn nicht die zeitgenössische Musik selbst zur Diskussion gestellt wird, so trägt doch die Ausleuchtung des Überlieferten aus modernen Aspekten nicht unerheblich dazu bei, mittelbar den Zugang zur Gegenwart zu eröffnen. In einer Zeit, wo die Kluft zwischen Schaffenden und Hörern fast unüberbrückbar erscheint und schon zu einem Trauma geworden ist, muß jeder Versuch zu neuen Kontakten dankbar begrüßt werden — auch wenn es auf dem Umweg einer Auseinandersetzung mit der älteren Musik geschieht.

Claude Rostands kleine deutsche Musikgeschichte, die unter dem Titel „La Musique Allemande“ in einer Taschenbuchreihe der Pariser „Presses Universitaires de France“ erschienen ist, weicht nicht nur in der Charakterisierung einzelner Stilepochen vom üblichen Schema ab, sondern stellt den gesamten Komplex von den frühesten Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart unter einen besonderen Leitgedanken. Der Autor unternimmt hier nichts Geringeres als eine fundierte Analyse der geistigen Kraftfelder, die für das musikalische Geschehen in Deutschland bestimmend waren. Dabei rückt ein Phänomen in den Vordergrund, das einem Beobachter aus spezifisch französischer Sicht wohl stets besonders auffallen und problematisch erscheinen muß. Es ist jene — in Deutschland zu allen Zeiten bemerkbare — Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, die im französischen Kulturkreis niemals eine Rolle gespielt hat. So erscheint auch Rostand diese eigentümliche Zwiespältigkeit als das klassische deutsche Phänomen. Die Frage nach den Ursachen beantwortet er mit einer eingehenden Untersuchung der politisch sozialen Struktur. Dabei kommt er zu dem Schluß, daß in Deutschland die jeweiligen Machthaber stets die Initiative des Handelns für sich allein beanspruchten, und alle geistig kulturellen Kräfte infolgedessen zur Isolation gezwungen waren und sich auf ihre eigene Domäne beschränken mußten. Diese Doppelgleisigkeit von Leben und Kultur konnte niemals aufgehoben werden, selbst wenn revolutionär aufbrechende neue Ideen eine Änderung der Grundsituation anstrebten. Es dauerte dann meist nicht lange, bis sich — politisch gesprochen — der anfängliche Druck von links in einen Rechtsdrall verwandelte.

Rostand führt hier als charakteristisches Beispiel die lutherische Reformation an, die dem Menschen zwar absolute religiöse Freiheit zusicherte, andererseits jedoch von ihm unbedingten Gehorsam gegenüber der weltlichen Obrigkeit verlangte. Der Widerspruch ist tatsächlich eklatant. Begünstigt wurde durch diese Trennung allerdings eine humanistisch-kosmopolitische Haltung, die noch gestützt wurde durch zahllose Einflüsse aus den Nachbarländern. Wie in einer „gigantischen Fabrik“ wurden in Deutschland ständig fremde Ideen umgeschmolzen. Das Resultat war zwar ein erstaunlicher Reichtum an musikalischen Schöpfungen, stilistisch jedoch verzögerte sich die Entwicklung und blieb stets hinter der anderer Länder zurück.

Im engen Zusammenhang mit dem Phänomen dieser deutschen Zwiespältigkeit prüft Rostand dann alle jene Verspannungen, die sich aus dem Widerspiel von politisch bedingten nationalen Tendenzen auf der einen Seite und den humanistisch-kosmopolitischen

Strömungen auf der anderen Seite ergeben haben. Er verfolgt die Auswirkungen der so verschiedenartigen Kraftfelder durch alle Epochen der deutschen Musik. In der ständigen Auseinandersetzung zwischen Klassizismus und Romantizismus verschärft sich im 19. Jahrhundert die Diskrepanz aufs äußerste. Kein einziger Komponist entgeht diesem Zwiespalt, ausgenommen Beethoven, den Rostand als den großen Unabhängigen zwischen Klassik und Romantik stellt. Erst mit dem Anbruch der Moderne, die bezeichnenderweise durch die österreichischen Meister Schönberg, Webern und Berg in Deutschland inauguriert wurde, begann sich wieder ein neuer Kosmopolitismus durchzusetzen, der allerdings erst nach dem zweiten Weltkrieg zur vollen Auswirkung kommen konnte. Wie in seinen großen klassischen Epochen — so sagt Rostand — ist Deutschland nun in jüngster Zeit wieder der Welt aufgeschlossen. Die drei großen Musiknationen Deutschland, Italien und Frankreich haben sich erneut zu jener fruchtbaren Zusammenarbeit gefunden, die der abendländischen Musik seit jeher ihr eigentümliches Gepräge gegeben hat. Was uns die Geschichte lehrt — so schließt Rostand —, ist die innere Notwendigkeit dieser Gemeinsamkeit.

Vor diesem weiten Kuppelhorizont der geistigen Landschaft läßt der Autor nun die Komponisten erscheinen: in ausgezeichneten, präzise formulierten Charakteristiken, die das Biographische nur gelegentlich streifen, um so objektiver und plastischer aber die Bedeutung jedes einzelnen im Strom der Entwicklung herausstellen. Zu bewundern ist dabei vor allem, mit welcher Treffsicherheit Rostand den vielen Kleinmeistern gerecht wird, die in kurz gefaßten musikgeschichtlichen Darstellungen sonst meist nur unprofilierter Gestalt annehmen. Ihr oft nur mit einem halben Satz umrissenes Porträt gewinnt in dem scharf ausgeleuchteten Zeitpanorama lebendige Anschaulichkeit. Man kann nur wünschen, daß diese in einem leicht verständlichen und faszinierend eleganten Französisch geschriebene Musikgeschichte bald in einer deutschen Übersetzung erscheint.

Neue Orientierung aus moderner Sicht bietet gleichfalls Gerth-Wolfgang Baruchs Konzertführer, der unter dem Titel „99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss“ als Band 299 der Fischer-Bücherei (Frankfurt/Main) erschienen ist. Bewußt und entschieden wendet sich der Autor von allen Praktiken ab, die bislang auf diesem Spezialgebiet üblich waren und einer antiquierten Kunstauffassung entstammten. So ist es wohlthuend, endlich einmal nicht ein in bilderreich suggestiver Sprache abgefaßtes Überangebot von Vorstellungen, Gefühlen und Empfindungen vorgesetzt zu bekommen, die angeblich das Wesentliche der Musik ausmachen sollen. Andererseits verfällt der Autor nicht einer falsch verstandenen Objektivität, die glaubt, den Laien mit detailliert wissenschaftlichen Analysen und einer Unzahl von Fachausdrücken zum Verständnis eines Werkes zu führen.

Gerth-Wolfgang Baruch versteht sich auf die besondere Mentalität des von Vorkenntnissen unbelasteten Musikliebhabers. Er weiß vor allem, daß der Laie nicht belehrt, sondern informiert werden will, daß man ihn nicht bevormunden darf und ihm die Freiheit der persönlichen Entscheidung zubilligen muß. So läßt er zunächst einmal Dokumente sprechen, um dem Leser die geistige und historische Orientierung zu erleichtern. Zeitgenössische Berichte über Konzert-



aufführungen wechseln mit Anekdoten, die für die einzelnen Komponisten charakteristisch sind. Eingeflochten sind Tagebuchnotizen, Kritiken und Werkgeschichte. Der Autor hat hier gründliche archivalische Arbeit geleistet und dabei Dokumente ans Licht gefördert, die selbst den Fachmann überraschen. So vorbereitet, wird der Leser dann an die einzelnen Werke herangeführt, die sachlich — und konzentriert auf ihre wesentlichen Aufbauelemente — mit treffenden Formulierungen erläutert werden. Allerdings erschöpft sich die Bedeutung dieses neuartigen Konzertführers durch die Standardwerke der heutigen Sinfoniekonzerte keineswegs in der Fülle des dokumentarischen Materials und in der exakten Werkanalyse. Entscheidend ist die Gesamtkonzeption des Autors, die Klarheit und Sicherheit, mit der er den Stoff nach inneren Zusammenhängen ordnet und aufgliedert.

Bezeichnend dafür ist zum Beispiel, daß Franz Schubert nicht — wie üblich — im Kapitel „Deutsche Romantiker“ aufgeführt wird, sondern eingereiht ist in die Linie des „Wiener Kreises“, die von Beethoven über Bruckner und Brahms zu Mahler leitet. Und im

Abschnitt „Pioniere der modernen Musik“, der Debussy, Ravel und Busoni behandelt, revidiert der Autor die zur bequemen Angewohnheit gewordene Meinung, der sogenannte musikalische Impressionismus sei dem Farbenspiel der impressionistischen Malerei verwandt. Er verweist hier — unter Berufung auf den spanischen Philosophen Ortega y Gasset — nachdrücklich auf jene neue Objektivität der Moderne, die in Debussy ihren Ursprung hat.

Unter solchen Aspekten kann es nicht verwundern, daß dieser Konzertführer mehr ist als nur ein Wegweiser zum Verständnis einzelner Werke. Wer dieses Buch zur Hand nimmt, um sich über ein bestimmtes Werk zu informieren, wird sich mit Erstaunen dabei ertappen, daß er plötzlich vorwärts und rückwärts blättert, um schließlich den ganzen Band in einem Zuge durchzulesen: Aus dem einfachen Grund, weil ihm hier die äußeren und inneren Bedingungen musikalischen Geschehens weit ausgreifend, zugleich aber auch anschaulich und höchst lebendig, entwickelt werden.

—1m—

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Music Review“, Cambridge, November 1960.

Im Hinblick auf die fortdauernde Diskussion um den Begriff „Tonalität“ erscheint der Leitartikel von Ronald Woodham über die Bedeutung der Modulation im allgemeinen ebenso bemerkenswert wie der anschließende Aufsatz von Philip Friedheim über „Kühne harmonische Wendungen bei Berlioz“. Einen nicht absolut überzeugenden Versuch, „thematische Archetypen“ in den Werken Gustav Mahlers nachzuweisen, unternahm Philip T. Barford. Im Berichtsteil heben wir die Nachrichten über das Londoner Gastspiel der Stockholmer Königlichen Oper mit „Aniara“ (Hans Keller) und über „Donaueschingen 1960“ (Everett Helm) besonders hervor.

„The Chesterian“, London, Herbst 1960.

Von aktuellem Interesse ist die Studie „Der Komponist als Kritiker“ (II. Teil) von Henry Raynor und die Würdigung des bisherigen Schaffens von Michael Tippett (Geoffrey Crankshaw).

„Musical America“, New York, November 1960.

An der Spitze des Heftes steht eine allgemeine Würdigung der Kunst von Aaron Copland (Lester Trimble). Über die neue Synthese, die Wort und Ton in den jüngsten Werken von Pierre Boulez eingegangen sind, berichtet Ernst Thomas. H. H. Stuckenschmidt würdigt die Berliner Uraufführung von Blachers Oper „Rosamunde Floris“. Als „zorniger“ junger englischer Komponist wird Iain Hamilton (geb. 1922) vorgestellt.

„Musica d'Oggi“, Milano, Oktober 1960.

Über die von ihm geschaffene besondere Form des Sprechchors berichtet Wladimir Vogel. — Analyse von

Schönbergs 2. Streichquartett (Alberto Basso). Zum 80. Geburtstag von Ildebrando Pizzetti (Adelmo Damerini).

„Feuilles Musicales“, Lausanne, November 1960.

Das Heft ist fast völlig dem Genfer Komponisten Roger Vuataz gewidmet (Interview und Analysen einiger seiner Werke). — Zur Rundfrage über Zwölftonmusik werden die Antworten von Heinrich Sutermeister (negativ) und André-François Marescotti (positiv) veröffentlicht.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, November 1960.

Rudolf Klein untersucht die Beziehungen der Schaffensweise von Johann Nepomuk David zur Reihentechnik. — Aus der deutschen Ausgabe der Vorträge Hindemiths („Komponist in seiner Welt“) wird das Kapitel „Komponist und Publikum“ abgedruckt. — Über Bernard Shaw als Musikkritiker schreibt Donald V. Mehus. — Das stets kritische Verhältnis zwischen Dirigent und Orchester untersucht Friedrich Schmidt-Henrich. — Nachruf auf Dimitri Mitropoulos (Dolf Lindner).

„Der Opernfreund“, Wien, Dezember 1960.

Unter dem Titel „Kontrapunktische Lebensführung“ gibt Wegner Melletin einen Überblick über das Schaffen von Egon Wellesz.

„Phono“, Wien, Dezember 1960.

F. A. Loescher setzt seinen Lehrgang der Hi-Fi-Stereophonie fort. — Angeregt durch Schönbergs „Moses und Aron“ wirft Gerhard Wienke die Frage auf:



„Gibt es eine Geheimlehre der Musik? Von Josquin bis Schönberg“.

„Mens en Melodie“, Utrecht, November 1960.

Gebrauchsmusik in unserer Zeit (Marie Veldhuyzen). — Über den holländischen Organisten und Improvisator Cor Kee berichtet Wouter Paap.

„Musikrevy“, Stockholm, November 1960.

Die Nummer ist zum größten Teil dem Musikleben Südschwedens gewidmet. — Ferner sind zu erwähnen

zwei Studien über die Renaissance der Gitarrenmusik (Per-Olof Johnson) und über das erste Klavierstück aus Schönbergs Opus 19 (Carl-Olof Anderberg).

„Nutida Musik“, Stockholm, Dezember 1960.

Über den Einfluß orientalischer und fernöstlicher Musik auf einige Komponisten unserer Zeit (Kagel, Boulez, Stockhausen, Cage, Varèse) schreibt Bengt Hambraeus. — Bericht über die Nordischen Musiktage in Stockholm (September 1960).

Willi Reich

## Melos berichtet

### Kaleidoskop eines Ballettabends

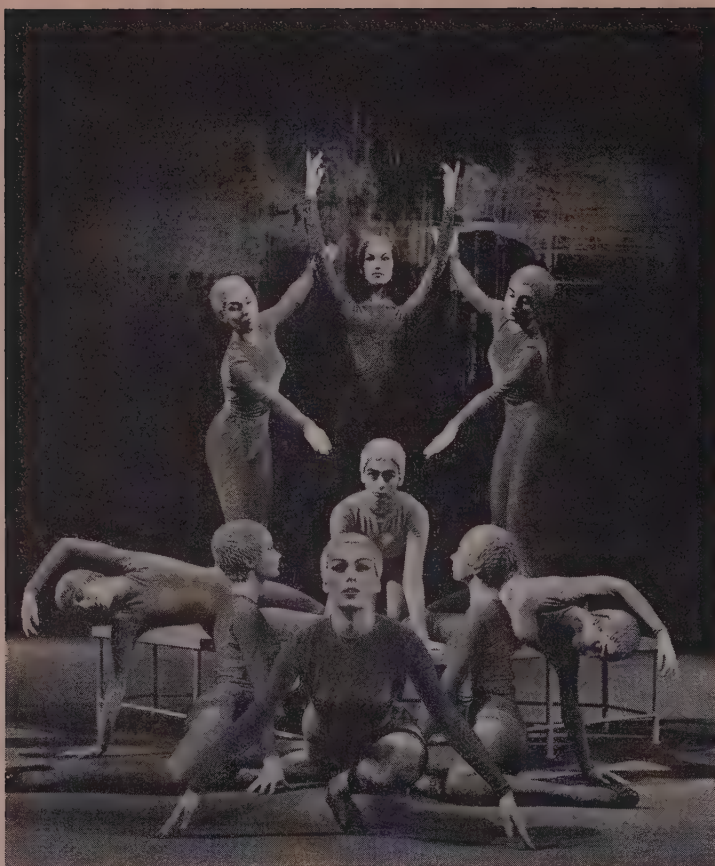
Im ersten Ballettabend, den das Landestheater Hannover in dieser Spielzeit gab, war unter den in der Hauptsache traditionell gebundenen modernen Werken eine Schöpfung von Arnold Schönberg, die sich zunächst jeder choreographischen Ausdeutung zu entziehen scheint. Die fünf Orchesterstücke op. 16 aus dem Jahre 1909, denen Yvonne Georgi ihren „Choreographischen Satz“ unter dem Titel „Prisma“ zugrunde legte, sind Klangimpressionen von großer instrumentaler Ausdrucksdichte. Auch die für Kammerorchester bearbeitete Fassung dieser Stücke ließ erkennen, daß die Kompositionen reine Klangfarbenmusik darstellen, deren „abstrakter“ Sinngehalt nicht „realistisch“ zu deuten ist. Und weil die Choreographie ein poetisches, nachdenkliches, verinnerlichtes Kaleidoskop der Stücke vermittelte und den klangfarbigen Stimmungsgehalt des polyphonen Orchestergewebes in immer wieder neue „impressionistische“ Varianten des Tanzes umsetzte, deshalb kann man auch behaupten, daß das Wagnis, diesen frühen Schönberg zu tanzen, geglückt ist.

Die zwielichtige Bühne mit dem Farbschimmer des von Rudolf Schulz konstruierten abstrakten Bildhintergrundes, die gedeckten Farben der Trikots in Blau, Violett, Schwarz, Gelb, Grau und die visionär entfalteten Tanzbilder ließen gewichtige Zusammenhänge zwischen der erregenden Musik und der Choreographie fühlen. Der dämonische Barin, der über dieser Musik liegt, kam in den Wechselspielen der choreographischen „Instrumentation“ ungemein fesselnd zur Geltung. Gisela Rochow, Wolfgang Winter, Irmgard Rother, Iwa Slateff, Horst Krause, Helga Niewerth — sie alle schufen markante Akzentverschiebungen, Überlagerungen und Überschneidungen des Ausdrucks, denen sich die anderen Tänzerinnen und Tänzer mit präzisiertem Ensemblegeist anpaßten. Diese Uraufführung war der stärkste Eindruck des Abends. Alles andere war geläufiger und unterhaltensamerer Natur. In Yvonne Georgis Choreographie zu den „Variationen über ein Thema von Frank Bridge für Streichorchester“ von Benjamin Britten schien sich in Andeutungen etwas von den Anregungen niederzuschlagen, die jüngst Balanchines Gastspiel in Ham-

burg vermittelte. Ein Beweis, wie fruchtbar solche Begegnungen mit internationalen Tanzschöpfern sind. Sehr fein gelang die Introduktion mit der suchenden, abwartenden Haltung der Paare auf den Einsatz des Themas und dessen tänzerische Ausdeutung. Stilvoll der Musik nacherlebt schien uns die Einführung der Gestalt der Tänzerin Annemarie Herrmann, die die Paare der Variationen trennte, um sie dem gesammelten Einsatz der Fuge gefügig zu machen und die krönende Architektur des Finales vorzubereiten. Die lyrisch-dramatische Vielfalt der an Gegensätzen so reichen Variationen, Humor und Ironie, die in manchen Stücken liegen, all dies hätte man sich tänzerisch anschaulicher, energischer, brillanter herauskristallisiert denken können. Die bestechende Virtuosität, Anmut und Leichtigkeit, wie sie die Musik ausstrahlt, erreichten auf bezwingende Weise Jutta Giesecke und Klaus Zimmermann in ihrem Pas de deux. Diese makellose Ausprägung des klassischen Tanzes war der beherrschende Glanzpunkt der Britten-Choreographie.

Zu einem reizvollen, pantomimischen Zwischenspiel wurde Prokofieffs musikalischen Märchen „Peter und der Wolf“ im verspielten, buntscheckigen Bühnenbild von Schulz. Die Choreographin konnte sich hier ganz an das anschauliche Illustrieren und Kommentieren der heiteren und lehrreichen Fabel halten, wie sie die Instrumente durch ihre plastischen Motive kennzeichnen. In dieser vergnüglichen Erstaufführung übernahm Reinhard Lehmann als Vorleser eine Doppelrolle. Er war spaßiger Kinderonkel und geheimer Regieführer zugleich und hat zur lebendigen Theaterwirkung dieses volkstümlichen Werkes, das der Komponist lediglich als „Sinfonische Erzählung“ konzipierte, nicht wenig beigetragen. Hübsch die pantomimisch-tänzerische Anlage der Tierrollen durch Ingrid Laski, Gisela Wattenberg, Helga Ebert. Horst Krause lockerte die furchterregenden Züge des Wolfs parodistisch auf, und Bernhard Weiss war der Rolle des Peter ein hurtig-behender, ja, akrobatischer Ausdeuter. Köstlich auch das Ensemble der Jäger und Richard Erwins listig-pädagogische Studie des Großvaters.





„Prisma“  
Ballett nach Schönbergs  
Fünf Orchesterstücken

Die Uraufführung der getanzten Komödie „Der Strohhut“, frei nach Labiche von Yvonne Georgi mit der Musik von Jacques Ibert, war diesem Abend ein zu dünner, fadenscheiniger Ausklang. Dieser „Strohhut“ ist keine Komödie, sondern eine billige Farce, eine Seifenblase, dramaturgisch gesehen eine Operette ohne Pointe, dabei durchaus nicht ohne typisch französische Ironie in der Musik, aber mit zuwenig dramatischer Substanz. Der große Aufwand an Besetzung und Ausstattung (mit welch erlesener künstlerischer Phantasie waren die Bühnenbilder, die

originellen Schattenrisse und bezaubernden Kostüme von Schulz gestaltet!) lohnte sich nicht. Die außerordentlichen Bemühungen um die Wiedergabe wären einer besseren Sache würdig gewesen. Wolfgang Trommer am Pult des Opernhausorchesters hatte die leichte Hand für die französischen Nichtigkeiten Iberts, das forschende, musikalische Temperament für die Raffinessen Brittens und die Illustrationskunst Prokofieffs sowie den rechten Klangsinn für die erlesenen Orchesterfarben Schönbergs.

Erich Limmert

## Martinu komponiert Goldonis »Mirandolina« in vielen Stilen

Die Buffo-Oper steht in neuer Blüte. Zu den zahlreichen Novitäten des heiteren Musiktheaters kommt als jüngste Goldonis „Mirandolina“ in der Vertonung des vor anderthalb Jahren verstorbenen Bohuslav Martinu. Drei Monate vor seinem Tod ist das Stück im Mai 1959 während des Prager Frühlings uraufgeführt worden. War Martinus Wiesbadener „Julietta“ vor zwei Jahren eine Entdeckung, so dürfte die jetzt in Essen zum erstenmal in Deutschland herausgestellte „Mirandolina“ nur als geschäftiger Nachklang eines temperamentvollen und nicht immer wählerischen

Schaffens zu werten sein. Für die reizende Nichtigkeit Goldonis, ursprünglich den Schauspielern hingeworfen, damit ihre komödiantische Laune sich daran entzünde, schreibt Martinu nicht zuwenig, sondern zuviel Musik. Dramatische Verwicklungen gibt es kaum. Wie es ausgeht, weiß man im voraus. Die schwadronierenden Bewerber sind bald erledigt, und für die vielen Ohrfeigen, die der standhafte Kellner Fabrizio einstecken muß, erhält er zum fröhlichen Beschluß seinen Heiratslohn.



Die andere Ehe, die des Wortes mit der Musik, läuft nicht so glücklich ab. Das sprudelt unaufhörlich im Orchester und im Parlando der Akteure, hat die quicke Betriebsamkeit aus Rossini, Falstaff und böhmischem Impuls, ist in vielen Stilen zu Hause, ohne einen auszuprägen. Zwei große, wirksam gesteigerte Ensembleszenen beweisen Martinus weltoffene Könnerschaft. Aber die behende Suada dieses musikalischen Allerweltjargons mündet in weltlose Redseligkeit. Mit diesem stilistischen Sichwohleinlassen ohne Distanz wird die erstrebte Klassizität versäumt. Wolf-Ferrari hat das kultivierte, geistvolle, Mozartischer gemacht.

Die Inszenierung Günter Roths (am Pult: Wolfgang Drees) entsprach genau dem Stück. Unaufhörlich war die Szene samt Drehbühne in Bewegung (Ausstattung: Ottowerner Meyer). Im venezianischen Häuschen mit vier Zimmern, Treppen und Wäscheleine auf dem Dach gab es ein munteres Simultanspiel mit operettenhaften Scherzen und allem komödiantischen Drum und Dran. Prächtig geriet der polternde Weiberfeind von Gerd Feldhoff. Eine falsche Personalie machte aus dem obsiegenden Kellner (Karl-Heinz Lippe) einen dümmlichen Operntölpel, dessen Verbindung mit der charmanten, listenreichen Wirtin (Käthe Graus) unglaublich bleiben mußte. E.

## »Die Liebe zu den drei Orangen« gefällt auch den Abonnenten

Man will es nicht recht glauben, daß Serge Prokofieffs Zauberoper „Die Liebe zu den drei Orangen“ bisher noch nie auf einer süddeutschen Bühne aufgeführt worden ist. Das unbegreifliche Versäumnis wurde nun nachgeholt und wettgemacht durch eine sehr sorgfältige Inszenierung im Münchener Theater am Gärtnerplatz. Arno Abmann, der in diesem Hause als wagemutiger Intendant residiert, übernahm selbst die Regie. Ausgezeichnet glückte es ihm, Szene und Musik aufeinander abzustimmen. Wie auf der Bühne das Riesenaufgebot an Spaßmachern, Höflingen, Zaubern, Prinzessinnen, Teufeln und Intriganten gruppiert und bewegt wurde, das entsprach in allen Nuancen exakt dem funkelnd ironischen Klang-Kommentar, den Prokofieff der grotesken Märchenhandlung beigegeben hat. Übersichtlich ließ Abmann die bizarr

verschlungenen Episoden in flottem Tempo ablaufen — lediglich die Kartenspielszene blieb unverständlich im allzu heftigen choreographischen Wirbel der von Marga Rues präzise gelenkten Ballett-Teufel. Kräftig bunt mischte Max Bignens die Farben in seinen skurrilen Bühnenbildern, verkleidete Sänger und Tänzer höchst geschmackvoll in Märchenfiguren und setzte ihnen originelle Hahnenköpfe in lustigen Variationen aufs Haupt.

Mit bestrickendem Charme spielte und sang David Thaw den hypochondrischen Königssohn — ein rechter Prinz aus dem Märchenbuch, unschuldvoll in der Komik seiner körperlichen Leiden ebenso wie im sehnenenden Verlangen nach süßer Liebe. Ingeborg Hallstein als Prinzessin Nicolette war ihm die ebenbürtige Partnerin. Unmöglich, aus dem großen Solisten-



Serge Prokofieff:  
„Die Liebe  
zu den drei Orangen“



ensemble alle Namen einzeln aufzuführen: Die Gesamtleistung war jedenfalls sehr befriedigend. Gleiches gilt von den differenziert singenden Chören (Einstudierung: Hanns Haas). Kurt Eichhorn am Pult feuerte sein Orchester zu temperamentvollen Aufschwüngen an, kostete die rhythmische Vehemenz der Partitur mit Begeisterung aus, ließ aber dabei die

geistvoll blitzenden kammermusikalischen Pointen etwas zu matt aufleuchten. Überraschend stark war der Beifall des in diesem Hause auf Operette und komische Spieloper abonnierten Publikums. Ein ermunterndes Zeichen für den Intendanten und Regisseur Arno Aßmann, auch weiterhin anspruchsvollere Werke einzuplanen. Helmut Lohmüller

## Kölner »Oedipus Rex« statuiert ein Exempel

Es war ein guter, redlich kulanter Operabend, wie man ihn auch dort sehen und hören kann, wo die künstlerischen Leiter nicht Oscar Fritz Schuh, Caspar Neher und Wolfgang Sawallisch heißen. Das vielgepriesene Team, berufen, den »Kölner Opernstil« zu inaugurieren, kam nicht zum Zuge. Dagegen stand der Zug nach Wien, Hamburg oder Stockholm gleich wieder bereit für den sözusagen pausenreichsten Generalmusikdirektor, den die Kölner Oper bisher gehabt hat.

Schuhs Strawinsky-Inszenierung (mit Herbert Schacht-schneider und Hanna Ludwig in den beiden Hauptpartien) hielt sich an die oratorisch archaisierende Inszenierungsform. Der unbewegliche Chor war in der Mitte aufgebaut, eingekreist von einem sich erhöhenden Treppengebilde, dessen Stufen den Aktionsplatz für die stehenden oder feierlich schreitenden Gestalten bildeten. Was dieser strengen Stilisie-

rung entgegenstand, war das dünne szenische Arrangement Caspar Neher's. Im wenig glücklichen Treppenkreis mußten sich die abgehenden Personen am Chor vorbeidrängeln. Acht goldene Tafeln schlossen die Szene ab; sie drehten sich langsam um 180 Grad ins nächtliche Dunkel, um den Beginn des zweiten Aktes anzuzeigen. Solchen Bildsymbolen fehlt die suggestive Kraft. Und wie müßte die Tragödie glücken, wenn der geblendete Oedipus den ersten Schritt in die Nacht hinaus tut. Die spezifische Kunst des Auftritts der Personen war in dieser Inszenierung nicht bewältigt.

Sawallisch's Klangbild blieb beweglich und durchsichtig, eher glättend und verbindlich als von letzter Kraft und Härte durchdrungen; so schon gleich beim Chorbeginn, wo der aufreizende Akzentuierungswitz in der wechselnden Betonung des Wortes Oedipus nicht klar erfaßt war. E.



Herbert Schacht-schneider als »Oedipus Rex«



## Neues bei Karajan und Krenek

Herbert von Karajan hatte für sein November-Konzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Stücke bei zwei jungen Berlinern bestellt. Das Rennen machte der 30jährige Friedrich Voß mit sechs Minuten Variationen für Bläser und Pauken. Stilistisch bleibt er im Geist von Gebrauchsmusik für Film oder Funk stecken. Geschickt wird dissonanter Kontrapunkt in den Dienst einer lauten, breitspurigen und großsprecherischen Sprache gestellt; äußerlich sind Farbwerte von Blech und Holz einander konfrontiert. Das Stück hat die Aura des Zufälligen, seine Kompositionstechnik ist die des geringsten Widerstandes. Beredt, aber vergebens warb Karajan für die Novität, die rasch erschlagen wurde durch eine klassisch ausgeglichene Aufführung von Bartóks Musik für Saiteninstrumente, Celesta und Schlagzeug.

Ernst Krenek trat in zwei Berliner Konzerten als Komponist, Dirigent, Klavierspieler und Kommentator auf. Der Österreich-Abend in der Novitätenreihe des Senders Freies Berlin klammerte Schönbergs Klavierkonzert und eine Uraufführung zwischen zwei seiner Arbeiten. Die erste trägt ihren Namen „Elf Transparente für Orchester“ zu Recht; die andere, mit dem Ohr kaum zu bewältigende, „Quaestio temporis“ genannt, nicht minder. Zwischen Transparenz und antwortloser Frage hat sich in Kreneks tüppiger Entwicklung vielerlei kristallisiert, Geglücktes und

Mißglücktes. Eindeutig war seine Wirkung als Dirigent von klarem Stilwillen und natürlicher Schlagtechnik, bewährt an den eigenen Partituren wie an Schönbergs Klavierkonzert, dem nur der Solist Robert Alexander Bohnke offenbar ganz fremd gegenübersteht. Das Vorbild des jungen Jorge Zulueta, der gerade in Berlin das Klavierwerk der Schönbergschule unvergleichlich überlegen und virtuos gespielt hatte, war gefährlich nah.

Uraufführung des Abends: „Espressioni fondamentali“ des 34jährigen Wieners Friedrich Cerha. Ein Dokument neuer Musikgesinnung, die sich nicht mit Niederschrift von Strukturen und Zellen begnügt, sondern Möglichkeiten des Ausdrucks nachspürt. In 18 Minuten komprimierter Gestalt wächst eine pathetische Steigerungssprache mit dramatischen Impulsen. Der Wechsel von Eruption und rezitativischer Stille könnte exotischen Mustern wie dem Nô oder der chinesischen Oper entstammen. Das sind unheimliche, von schockhaften Interjektionen unterbrochene Teile, seltsame Verhaltungen über einem Tremolo, ein scharfer Posaunentriller und vielfach verteilte Glissandi — mitunter etwas außergewöhnliche Effekte. Aus dem Stilbild tritt eine fugenhafte Episode heraus. Man assoziiert bei all dem punktuellen Mosaik Szenen des Grand Guignol oder eines surrealistischen Dali-Films.

H. H. Stuckenschmidt

## Braunschweigs »Festliche Tage« zum zwölftenmal

Hermann Reutters „Ballade von den drei Flüssen“ für hohen Sopran und Kammerorchester nach Worten von Federico García Lorca war die einzige Uraufführung der diesjährigen „Festlichen Tage neuer Kammermusik“, die zum zwölften Male in Braunschweig stattfanden. Das Werk hält konsequent die stilistische Linie, auf der sich der Komponist etwa seit dem „Himmlischen Vaganten“ oder — noch deutlicher — seit dem „Spanischen Totentanz“ bewegt. Wie in diesem Lorca-Zyklus tritt zu der expressiv gespannten, trotzdem kantablen Vokallinie, deren Schwierigkeiten Rosl Schwaiger sicher meisterte, ein inhaltlich fast mehr kontrapunktierender als ausdeutender, raffiniert aufgelichteter Orchestersatz von scharf konzentriertem Klang. Die Uraufführung wurde zu einem großen Erfolg für den anwesenden Komponisten.

Alle übrigen Werke in den insgesamt drei Konzerten waren schon anderswo erprobt, einige reichten bis in die zwanziger Jahre zurück, ohne an Aktualität verloren zu haben. Das Neue à tout prix war vermieden.

Trotzdem ließ die Vielfalt des Gebotenen die Breite der stilistischen Möglichkeiten unserer Zeit klar erkennen. Denn immerhin liegt zwischen den amüsant verspielten Manierismen eines Jean Françaix, welche die Zuhörer zum Schmunzeln brachten, und der Lapidarität und Ausdrucksdichte von Wolfgang Fortners Shakespeare-Songs ein beträchtlich weiter Raum, in dem jeder der sonst aufgeführten Komponisten (Strawinsky, Hindemith, Egk, Prokofieff und Henze) seinen eigenen Standort hat. Diese erfreulich undogmatische Programmgestaltung, die sich keiner Richtung verschreibt, ist das Verdienst von Heinz Zeebe, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Braunschweiger Tage. Er selbst hat im abschließenden Kammerkonzert seine oft gerühmte Befähigung als Dirigent neuer Musik nachhaltig bestätigt. Die ausgezeichnete Wiedergabe aller Werke durch Solisten von internationalem Rang und durch Braunschweiger Künstler, voll besetzte Säle und donnernder Applaus für nahezu alles, was geboten wurde, waren weitere Merkmale der Kammermusiktage.

— hl —



## Hat Remscheid kapituliert?

In Remscheid gibt es seit einigen Jahren neben den Sinfonie-, Kammer- und Jugendkonzerten einen besonderen, der modernen Musik gewidmeten Zyklus. Die Zahl der Konzerte dieser Musica=Viva=Reihe hatte im letzten Winter wegen der starken Nachfrage des Publikums, das von weither zusammenströmte, von drei auf fünf erhöht werden müssen. Außerdem konnte ein Sonderabonnement für diese Veranstaltungen aufgelegt werden. Siegfried Goslich hatte ein bestimmtes Niveau angestrebt, das sich um die Pole Hindemith, Bartók und Strawinsky bewegte. Im Rahmen dieses Grundsatzprogramms gab es Erst- und Uraufführungen, die zum Teil nur lokale Bedeutung hatten, dem Bemühen der Remscheider jedoch das beste Zeugnis ausstellten. Einige Vorstöße in Richtung auf Schönberg mißlangen: Das Orchester ist solchen technischen Schwierigkeiten kaum gewachsen, und das Publikum zeigte dieser Musik die kalte Schulter.

In der laufenden Saison ist die Zahl von fünf modernen Konzerten wieder auf drei zusammengeschmolzen. Aber nicht nur das. Unter Wagners Wort „Kinder, schafft Neues!“, das als Motto über dem Zyklus steht, hat sich ein zweiter Titel breitgemacht: „Meisterwerke des XX. Jahrhunderts“. Diese Überschrift schränkt die neue Musikkultur ein, sondert Experimentierfreudiges aus, ja sie kritisiert und begutachtet in einem Zug. Sieben Komponisten werden zur Diskussion gestellt werden, der jüngste ist Wolfgang Fortner, der älteste Arnold Schönberg. Von ihm sollte die „Kammersinfonie in E“ im ersten Konzert gespielt werden, sie war jedoch durch Bartóks „Konzert

für Orchester“ ersetzt worden. So gab es als Auftakt ein schönes, wenn auch risikoloses Programm: Auf Blachers Paganini-Variationen folgten Hindemiths „Vier Temperamente“, zum Abschluß, wie schon gesagt, Bartók. Trotz der Konzessionen mußte sich Goslich mit einem knapp halb gefüllten Haus begnügen. Er ließ sich jedoch nicht entmutigen, und nach der vom Konzertmeister etwas spröde gezeigten Paganini-Episode begann ein munteres Musizieren. Goslich betonte die dynamischen Felder, gliederte die einzelnen Variationen Blachers säuberlich voneinander und ließ den Soloinstrumenten viel Spielraum. Haperte es hier noch an einigem Schliff, so hatten Hindemiths „Temperamente“ schärferen Zuschnitt. Das Remscheider Orchester verfügt über ein erfreulich ausgeglichenes Streicherensemble, dem die begabte Pianistin Ilse Uhlig gegenüberüber saß. Auffallend, wie sie noch eine gute Portion Reger aus den weitgespannten Klaviercantilenen schöpfte. Dennoch wurden romantische Beziehungen in ihrer Interpretation nur von ferne sichtbar, denn ihr Spiel ist mehr Reflexion als Träumerei.

Bei Bartóks Orchesterkonzert wird die latente geistige Erschöpfung eines genialen Künstlers evident. Was man unterschwellig von Anfang an spürt, verdichtet sich zur schmerzlichen Gewißheit, wenn der Gassenhauer „Heut' geh'n wir ins Maxim“ als unverblümtes Zitat in die Struktur einbezogen wird. Goslich ließ Straußsche Walzerseligkeit bewußt in das Werk einströmen: das gefällt dem Hörer und erhöht die Wirkung des Stückes, ohne es zu verfälschen.

Hanspeter Krellmann

## Mainz propagiert moderne englische Musik

Die umwälzenden Ereignisse in den Künsten gehen immer in den Metropolen des Geistes vor sich, dort, wo sich genügend Aktivität, genügend Zündstoff und genügend Mut zum Abenteuer der Form und des Ausdrucks findet. Ganz allmählich und recht behutsam verbreitet sich dann, was woanders geschehen und bereits Grundlage einer neuen Kunstanschauung wurde, dorthin, wo man noch geruhig und gemächlich im Verweilen beim lieb gewordenen Alten sein Gönge findet.

Das „goldene“ Mainz war darin bislang keine Ausnahme. Es wurde hier zwar die Musik der Gegenwart, und nicht etwa seit gestern, verlegt — zu hören bekam man sie allerdings erst in den Zentren der musikalischen Welt. Eine kleine Gruppe von jungen und wagemutigen Mitarbeitern des Schott-Verlags hat daran Anstoß genommen. Sie hat in der Stadt ihrer Tätigkeit ein Studio für Neue Musik ins Leben gerufen, damit am Verlagsort Neuer Musik das Publikum auch einmal zu hören bekommt, was dort

verlegt wird und wie es zu dem anderen steht, das in der Welt da draußen ebenfalls als „Neue Musik“ gilt.

Zuerst bemühte sich das Studio einmal um Nachholkurse. Den meist jungen Musikinteressierten wurde vorgeführt, was sie als Fundament für die Musik der Gegenwart brauchen. Vorsichtig wurde auch etwas Neues dabei eingefügt. Da gab es Debussy und Messiaen, Reutter und Boulez, Fortners Elegien mit einer sehr genauen Analyse seiner Anwendung der Komposition mit zwölf Tönen, dazwischen ein kühnes Klangexperiment des jungen Diether de la Motte und ein Werk des zur selben Generation gehörenden Darmstädters Roland Weber.

Wie der Erfolg zeigte, hat sich die Arbeit gelohnt. In einer der letzten Veranstaltungen ist man dazu übergegangen, sich mit der Neuen Musik bei einzelnen Nationen zu beschäftigen. Der erste Abend galt der Neuen Musik in England. Ein begründeter Anlaß dazu war die Anwesenheit des Leiters der



Bühnen- und Konzertabteilung des Londoner Schott-Verlags in Mainz nach seinem Besuch der Donaueschinger Musiktage. In seiner Conférence unterzog sich Howard Hartog mit typisch englischer Gelassenheit und Unbekümmertheit der Aufgabe, ein Publikum von der Bedeutung neuer englischer Musik zu unterrichten, dem schon die Bedeutung englischer Musik überhaupt ein Rätsel ist. Hartog dozierte nicht; er plauderte. Er untertrieb, wie es sich für einen guten Engländer gehört, wenn er davon spricht, was in seinem Lande geschah oder geschieht. Er war charmant und witzig, wenn es darum ging, etwas treffend zu charakterisieren. Er ließ in das konventionelle Übereinkommen, das stets die Basis einer Einführung ist, unmerklich Unkonventionelles einfließen, um auf lustige Art zu belehren, ohne es merken zu lassen.

Die Jüngsten, die dann mit ihren Kompositionen zur Aufführung kamen, trennte an diesem Abend nicht viel mehr von den Ältesten im Programm als die Kluft zwischen dem noch Gewollten und dem schon Gekonnten. Das gilt für die brodelnde expressive Klaviersonate des 28jährigen, vom Berliner zum Londoner gewordenen Alexander Goehr wie die als Schönbergnachfolge ablesbaren „Fünf Stücke für Klavier“ des 26jährigen Maxwell Davies. Das gilt auch

für die mittlere Generation des in Bergschen Gefilden wandernden Don Banks (32) oder des 40jährigen Peter Racine Fricker, der sich mit seinen sehr bemerkenswerten Variationen als wirklicher Mittler einer sehr englischen Neuen Musik von scheuer Zurückhaltung vor dem allzu Gewagten erwies. Die Senioren unter den Vertretern der Neuen Musik Englands manifestierten sich in den Liedern des 55jährigen Michael Tippett etwa als Erneuerer altenglischer Vorbilder oder in Brittens Vertonung von vier der „Holy Sonnets“ des Mode gewordenen Barockdichters John Donne als die günstigste Wirkung nutzenden Organisatoren berechenbaren Erfolges.

Die Interpretationen der New Yorker Sängerin Eva Maria Wolff und der englischen Pianistin Margaret Kitchin machten eines deutlich und bewußt: die insulare Neue Musik scheidet von der kontinentalen die Tatsache, daß der Gegensatz zwischen den Generationen drüben weder so kraß noch so tief erscheint wie auf dem Festlande. Wie alles basiert in England auch die Neue Musik auf dem Versuch, das Neue in das Traditionelle einzubauen und, auf dem Fundament englischen Wesens, allzu Exponiertem so lange wie möglich aus dem Wege zu gehen.

Albert Rodemann

## Berichte aus dem Ausland

### Béjart beginnt in Brüssel mit drei Strawinsky-Balletten

In Brüssel scheint Maurice Béjart nach langen Jahren einer künstlerischen Von-der-Hand-in-den-Mund-Existenz jetzt endlich ein etwas dauerhafteres Domizil und eine breitere Existenzbasis gefunden zu haben. Maurice Huisman, der sehr energische und reformeifrige Direktor des Théâtre Royal de la Monnaie, hat ihn zunächst für drei Jahre als Ballettchef des Brüsseler Opernhauses berufen, die notwendigen Mittel bereitgestellt und ihm alle Vollmachten zum Aufbau eines leistungsfähigen Ensembles von rund einem halben Hundert Tänzern übertragen. So weit geht die neuentdeckte Ballettbegeisterung der zuständigen Brüsseler Instanzen, daß man sogar neue Bauten zu errichten begonnen hat, die dazu bestimmt sind, bühengroße Probesäle, ein eigenes Kammer-tanztheater und die École Nationale du Ballet aufzunehmen.

Auf so solidem Fundament konnte Béjart es wagen, seinem neuen Ensemble, in das er eine Reihe von Mitgliedern seiner früheren privaten Truppe eingefügt hat, den Namen „Ballet du XXIème Siècle“ zu geben — einen Namen, der, wie Béjart erklärt hat, „den Willen indiziert, Ballette zu schaffen, die Aus-

druck unserer Epoche sind. Die Musik wird aus den Werken der besten Komponisten unseres Jahrhunderts ausgewählt werden. Als Choreographen werden die besten Erneuerer aus unserer Generation fungieren, und dasselbe wird bei den Ausstattern und Librettisten der Fall sein.“

Das sind große Worte, aber Béjarts erste Engagements und seine Repertoireplanung beweisen, daß er sehr genaue Vorstellungen davon hat, wie ein derartiges künstlerisches Programm zu realisieren ist. Auf musikalischem Gebiet arbeitet er engstens mit dem sehr ballettaufgeschlossenen Chefdirigenten des Theaters, André Vandernoot, zusammen. Als Ballettmeister und Direktor der Schule hat er einen der renommiertesten Pädagogen der Welt nach Brüssel geholt: Assaf Messerer vom Bolschoi-Ballett. Neben ihm wirkt Janine Charrat als ständige Choreographin des Ensembles, außerdem liegen für die nächsten Programme Arbeitszusagen von Jean-Jacques Etcheverry, Milko Sparenblek, Kenneth MacMillan, Paul Taylor und Erich Walter vor.

Die Werkauswahl ist nicht weniger vielversprechend. Den Anfang machte ein reines Strawinsky-Programm,



für die nächsten Premieren sind vorgesehen: eines der frühen Schostakowitsch-Ballette, Ravels „Bolero“, Prokofieffs Drittes Klavierkonzert, eine Wiener Suite mit Kompositionen von Schönberg, Berg und Webern, „Die sieben Todsünden“ von Kurt Weill, später ein reiner Bartók-Abend. Aber das ist nur eine kleine Auswahl auf dem bereits genau feststehenden Programm, das allein für die laufende Spielzeit noch drei weitere Premieren ankündigt.

Mit einem „Hommage à Strawinsky“ gab die neue Kompanie ihre künstlerische Visitenkarte ab, und ein gemäßigteres Eröffnungsprogramm als die Huldigung an denjenigen Komponisten, dem das Ballett unseres Jahrhunderts vor allen anderen seine künstlerische Rehabilitierung verdankt, war kaum vorzustellen. Béjart begann mit seinem auch bei uns bereits bekannten, von Bernard Daydé vor einfachen weißen Tüchern farbenprächtig herausgeputzten „Pulcinella“, dessen typisch neapolitanische Pantomimen-Humore in ihrer direkten Derbheit uns allerdings manchmal mit der überaus eleganten Faktur von Strawinskys Partitur in Konflikt zu geraten schienen.

Auch bei Janine Charrats Choreographie des „Jeu de cartes“ wurden wir nicht ganz glücklich. Sie steckt zwar voller witziger Einfälle, aber diese Einfälle tauchen sporadisch auf, werden kaum je durchgeführt und haben eigentlich selten mit der Musik etwas zu tun. Möchte man früher, bei ihrer Aufführung durch

die Ballets des Champs-Élysées wegen Jean Babilée über die Konstruktionsschwächen dieses Balletts großzügig hinwegsehen, so ist das heute, da uns kein Babilée mehr für die Rolle des Jokers zur Verfügung steht, nicht möglich. Da vermochten auch die phantasievollen, hübschen Kostüme Germain Casados nicht viel zu helfen.

Außerordentlich beeindruckt waren wir aber auch diesmal wieder von Béjarts Choreographie zu „Sacré du printemps“, die seit der letzten Pariser Saison des Théâtre des Nations erheblich verdichtet und intensiviert worden ist und vor allem in ihrer großzügigen Raumdynamik überzeugt. Sie ist von einer ungestümen Wildheit, einer kraftstrotzenden Animalität und einer zornigen Unerbittlichkeit, die sie Strawinskys Partitur äußerst angemessen erscheinen läßt, auch wenn sie keinerlei Bezüge zu der originalen Werkvorstellung von „Bildern aus dem heidnischen Rußland“ aufweist, sondern das Frühlingsopfer-Ritual in einer gegenwartsnahen Zeitlosigkeit vollziehen läßt, als eine erste Geschlechtsbegegnung von zweimal vierundzwanzig Jungen und Mädchen, denen ein gewisser Teenager-Charakter nicht abzuspüren ist. Es ist jedenfalls diese Choreographie, auf die sich unsere Zukunftshoffnungen für Béjarts so sympathisch ambitioniertes junges „Ballett des zwanzigsten Jahrhunderts“ gründen.

Horst Koegler

## Zwei neue englische Sinfonien

Das Royal Philharmonic Liverpool Orchestra brachte bei einem seiner Londoner Gastspiele die Dritte Sinfonie von Peter Racine Fricker zur Uraufführung. Der Komponist hat in den vier Sätzen seines neuen Werkes bewußt und deutlich einen klassisch-überlieferten, dem Hörer vertrauten und leicht zugänglichen Formaufbau angestrebt — eine Entwicklung, die um so eigentümlicher ist, als Fricker auf Grund seiner früheren Arbeiten, besonders seiner ersten zwei Sinfonien, als einer der entschiedensten Neuerer in England galt. Mit dieser Wiederanknüpfung an die Tradition ist ihm gewiß kein Werk von starker Originalität gelungen; dennoch ist es bemerkenswert, stellenweise sogar bedeutend in seiner eigenartig-reizvollen und vor allem persönlichen Verschmelzung von englischem Lyrismus mit französischer Sensibilität und deutscher Romantik. Zwei musikalisch wie gedanklich kontrastierende Stimmungen — die eine von schwermütiger Resignation, die andere von dringlich aufbegehrenden oder, wie der Komponist selbst es bezeichnete, von „protestierenden“ Akzenten getragen — durchziehen die vier Sätze und stellen oft gerade durch die Unvermitteltheit ihres Nebeneinander eine überzeugende innere Einheit her.

Die Zweite Sinfonie von William Walton, von der Royal Liverpool Philharmonic Society in Auftrag gegeben und bei den diesjährigen Edinburgher Festspielen uraufgeführt, wurde jetzt vom Liverpoolscher Orchester zum erstenmal in London gespielt. Sie besteht aus drei Sätzen, von denen der erste scharf, leicht und witzig rhythmisiert ist, aber mit unheimlichen, oft beklemmenden Untertönen, die ihm erst sein eigentliches Gepräge geben. Der zweite, langsame Satz nimmt in seinem lyrisch-melodischen Fluß den elegischen Stimmungsgehalt von Waltons drei Jahre früher entstandenem Cellokonzert wieder auf. Das „Finale“ wandelt ein zwischen Ironie und Leidenschaft spielendes Thema in zehn Variationen mit souveräner technischer Meisterschaft ab, die freilich oft in schiere Virtuosität übergeht und als solche den Mangel an Substanz nur um so nachdrücklicher erkennen läßt.

John Pritchard, der sich mehr und mehr als einer der begabtesten jüngeren Dirigenten in England erweist, verhalf beiden Werken zu einer im einzelnen sorgfältig durchdachten, in der Gesamtwirkung spontanen und brillanten Wiedergabe.

Friedrich Walter



# Spanien macht von sich reden

Seit 1950 ist unter schwierigen Lebensbedingungen die letzte Generation spanischer Komponisten am Werk. Während dieser letzten zehn Jahre sind einige Persönlichkeiten hervorgetreten, die sich einzeln, wie Cristobal Halffter in Madrid oder Manuel Castillo in Sevilla, oder in Gruppen, z. B. der „Circulo Manuel de Falla“ in Barcelona, vorgenommen haben, den Weg zurückzulegen, der sie von den gegenwärtigen europäischen Tendenzen trennte. Es muß berücksichtigt werden, daß der spanische Komponist dabei gegen unleugbare historisch-kulturelle Tatsachen zu kämpfen hat. Auf der einen Seite das Gewicht, das große Gewicht einer folkloristischen Tradition; dann die Macht eines „Charakters“, der unsere Kunst immer stärker beeinflusst hat als eine stilistische Tradition oder eine „Schule“. Schließlich hält uns die geographische Lage vom Herzen Europas entfernter als jene Komponisten aus Deutschland, Österreich, Frankreich oder Norditalien, die dieses Herz bilden. Unter diesen Gesichtspunkten muß man die Gründung einer Gesellschaft bewerten, die, zwar jung, aber im Stadium der ersten Reife, sich mit zwei bedeutenden Konzerten in Barcelona und Madrid vorgestellt hat. In Barcelona, in der Königlichen Kapelle der hl. Agathe, heute ohne Kult, fand das Eröffnungskonzert von „Música abierta“ statt, einer Gruppe von Komponisten und Interpreten, die den Kampf für eine lebendige und in der Welt anerkannte spanische Musik aufgenommen hat. Jacques Bodmer, der Leiter der Philharmoniker in Barcelona, dirigierte mit der ihm eigenen Kompetenz Werke von Joaquin Homs — einem Pionier der Zwölftonmusik in Spanien, der schon dreimal in den Weltmusikfesten der IGNM aufgeführt wurde —, von José Cercós, Luis de Pablo, José Maria Mestres Quadreny und Juan Hidalgo. Cercós versucht eine Zusammensetzung von Klängen, Geräuschen und Improvisationen, im Prinzip nicht weit von Juan Hideos „Streichquartett“ entfernt. Das Endergebnis ist jedoch, dank dem strengeren Aufbau des Quartetts (Hidalgo ist Schüler von Maderna und Cage), sehr verschieden. Mestres Quadreny und Luis de Pablo zeigen serielle Tendenzen. Aber in den aufgeführten Stücken pflegt Mestres die Form mehr im traditionellen Sinn, während de Pablo in seinen „Kommentaren auf zwei Texte von Gerardo Diego“ für Sopran, Flöte, Kontrabaß und Vibraphon eine Klangwelt zu schaffen

vermochte (vom Gefühl aus eine spanische, zumindest eine lateinische Welt), welche Spuren der Boulezschen Plastizität aufweist.

Das Madrider Konzert wurde vom Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Odón Alonso gegeben, der, wie Bodmer, ein mutiger Anwalt der zeitgenössischen Musik ist. Außer Mestres und de Pablo — mit anderen Werken als in Barcelona — kamen Cristobal Halffter und Alberto Blancafort zu Wort. Diesmal war es das Stück von Mestres, das sich einer Sopranistin bediente, um die Verse von Juan Ramón Jiménez zu glossieren. Die Vokalpartie ist schön und flüssig, deutliches Beispiel einer seriellen Technik, die am Mittelmeer zur Welt gekommen ist. Die vier „Inventionen“ von Luis de Pablo sind serielle Strukturen aus klanglichen, rhythmischen und harmonischen Elementen. Jedes Stück stellt ein Experiment in einem dieser Aspekte dar, ausgenommen das vierte, das versucht, mittels einer Antiphonie das formale Problem zu lösen. Cristobal Halffter, der in knapp zehn Jahren von einem spanisch betonten Neoklassizismus zur Reihentechnik übergegangen ist, hat sich in seinen „Fünf Mikroformen“ einer einzigen Reihe bedient. Der interessanteste Gewinn ist in diesem Werk die Verschmelzung wesentlicher spanischer Züge — man verstehe darunter unsere kennzeichnenden Merkmale: Wille zur Form, Klarheit der Umrisse, Präzision der Linienführung, Glanz der Farben — mit der strengen seriellen Technik. Im Werk von Halffter gibt es keine einzige Note, die sich nicht vom Seriellen aus analysieren ließe. Das rhythmische System ist nicht frei, sondern ebenso streng wie etwa bei der Zwölftontechnik von Strawinsky. Die klangliche Empfindung ist sehr stark und daher sehr wirkungsvoll auf die breite Masse des Publikums.

In Barcelona wie in Madrid nahm eine Gruppe Interpreten teil — die Sopranistin Anna Ricci, die Pianisten Manuel Carra und Pedro Espinosa neben den schon erwähnten Dirigenten Odón Alonso und Jacques Bodmer —, die sich, zusammen mit anderen, unermüdlich für die Neue Musik Spaniens und des Auslands einsetzen. Der spanische Rundfunk steht auf der Seite der jungen spanischen Musik und zählt zahlreiche ihrer Vertreter zu seinen Mitarbeitern.

Enrique Franco

## ARNOLD SCHÖNBERG

### *Moderne Psalmen*

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das Werk Schönbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

3 Hefte in einer Mappe · DM 48,—

SCHOTT



### Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?

Unter diesem Titel schrieb Hans-Otto Spingel in der Hamburger Tageszeitung „Die Welt“ folgende aufschlußreiche Buchbesprechung:

„Bausteine zu einer Musiksoziologie“ nennt Hans Engel, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Marburg, sein Buch „Musik und Gesellschaft“ (Max Hesses Verlag, Berlin), Frucht einer dreißigjährigen Vorlesungstätigkeit an den Universitäten Greifswald, Königsberg und Marburg. Er stellte sich die Aufgabe, „das ganze Gebiet der Musik auf ihren Zusammenhang mit der Gesellschaft hin zu durchforschen“. Das geschieht in einer Reihe von Kapiteln über die großen Institutionen des Musiklebens (Oper, Orchester, Chöre, Rundfunk, Schallplatte), über den Musiker, seine Berufe und Lebensformen, über die Stellung des Musikers in der Gesellschaft, über Staat, Politik und Musik, über die Elemente der Musik in der Gesellschaft.

Weiter heißt es im Vorwort: „Diesen Versuch zu unternehmen, kann nur Aufgabe der Musikwissenschaft sein, denn sie fordert zunächst eine Beherrschung des Stoffes, der Realien“. Dieser Standpunkt hat sich, wie wir sehen werden, verhängnisvoll ausgewirkt, denn wenn auch zugestanden sein mag, daß ein Soziologe ohne profunde Musikkennntnisse ein solches Buch nicht schreiben könnte, so ebensowenig ein Musikwissenschaftler mit einigen soziologischen Ambitionen.

Es kommen denn vielfach Verwechslungen zwischen „soziologisch“ und „sozial“ vor, wie etwa: „Sozial gesehen, sind die Meistersinger im allgemeinen eine ‚Singerschaft‘ mit zunfährlichem Charakter, die sich aus Handwerkern zusammensetzt“ (S. 229). Oder: „Nur mit Vorsicht aber lassen sich die Elemente der Musik in Zusammenhang mit den soziologischen Verhältnissen bringen“ (S. 279).

Schon das macht stutzig. Untersucht man dann die vielen Statistiken, findet man zahlreiche Fehler. Nur ein Beispiel: Auf Seite 18 heißt es: „1953 gab es in der Bundesrepublik Deutschland 93 Staats- und Landesbühnen, 12 Privatbühnen, 8 Landesbühnen, insgesamt 163“. Die korrekte Summe dürfte 113 sein. Wir sind gern bereit, den Nachweis weiterer ungenauer Additionen und Subtraktionen zu erbringen, der hier aus Platzmangel unterbleiben muß. Was aber soll man mit einer Statistik beginnen, die nicht stimmt?

Auch die Beweisführung führt oft in die Irre. Engel versucht zu beweisen, daß der Opernbesuch in Deutschland heute nur Schichten mit hohem Einkommen möglich ist. Die Beispiele betreffen lediglich die Bayerische Staatsoper und das Cuvilliés-Theater mit ihren sehr hohen Preisen und sind sicher nicht geeignet, den Durchschnitt zu errechnen.

Des Verfassers emotional getrübtter Konservatismus läßt ihn in eifernde und ganz unwissenschaftliche Aus-

fälle gegen die Neue Musik verfallen. Da geht es auf Seite 117 gegen die „Schule der Zwölftöner“, auf Seite 119 wird das „Nachlassen der schöpferischen Begabungen als Kennzeichen unserer Zeit“ festgestellt.

Sein Zorn macht auch vor der Musikkritik nicht halt, verwickelt ihn jedoch innerhalb einiger Zeilen in Widersprüche. So ist die Presse auf Seite 28 der Nachsprecher des Publikums, hat aber auf Seite 29 in der Beeinflussung desselben eine erhebliche Machtstellung. Was auf Seite 178 und weiter über die Musikkritik zu lesen ist, fordert eine Entgegnung heraus, die den Rahmen dieser Rezension sprengen würde.

Sehen wir uns einmal die Quellen an, aus denen der Verfasser sein Wissen schöpft. Er führt als Grundlage etwa 800 Schriften einschließlich der Statistiken und mündlichen Auskünfte an. Die zahlreichen Zitate aus Werken, die in der Zeit von 1933 bis 1945 erschienen, könnten unverfänglich wirken — die meisten sind musikalischen Spezialproblemen gewidmet —, wenn sich nicht darunter Beiträge fänden wie: Hans Engel „Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft“ (1935); Hans Engel „Der Musiker, Beruf und Lebensformen“ (Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag 1942); Peter Raabe „Die Musik im dritten Reich“ (1935).

Im Gegensatz zur dauernden Erwähnung der Literatur dieses Zeitraumes werden die umfangreichen und außerordentlich wichtigen amerikanischen Arbeiten neuen Datums zu dem Thema fast ganz übersehen. Wenn das Vergehen gegen das Postulat des „sine ira et studio“ bei den fehlerhaften Statistiken und der irreführenden Methodik noch als Nachlässigkeit entschuldigt werden könnte, so wird man angesichts der Erwähnungsfreudigkeit der Publikationen aus der Zeit des Hitler-Regimes von leisen Zweifeln angerührt. Des öfteren spricht der Verfasser vom „sogenannten Dritten Reich“, an anderer Stelle nur noch vom „Dritten Reich“.

Wenn es selbstverständlich ist, daß Johann Sebastian Bach Protestant war, warum heißt es dann auf Seite 154: „... ein italienischer, jüdischer Tanzmeister, Giovanni Ambrosio da Passero ...“?

Was soll man zu einer solchen Behauptung sagen: „Die Konstellation muß günstig sein: Nationalismus, Antisemitismus, Bevorzugung von Remigranten oder zeitweils von Ausländern, Konfession und politische Bindung haben Karrieren gemacht oder verhindert“?

Zur Rechtfertigung der Haltung einiger Musiker während der braunen Diktatur heißt es am Beispiel Richard Strauss' und Wilhelm Furtwänglers: „Der echte Musiker hat nur ein Ziel, seine Kunst zu erfüllen, und das wird er bis an die Grenze des Möglichen verfolgen.“ Der Nachsatz soll retten: „Wo die Grenzen des Möglichen liegen, das nachher entscheiden zu wollen, ist schwer“. Die wahrhaft großen Musiker, die ganz



nebenher noch aufrechte Menschen waren, erkannten die Grenzen des Möglichen und emigrierten. Das sind nach Engel heute wahrscheinlich die bevorzugten Remigranten „denen die Konstellation günstig gewesen ist“.

Die Geschmacklosigkeit, Theodor W. Adorno als Th. W. (-iesengrund) Adorno zu bezeichnen (S. 375), ihn an anderer Stelle diffamierend einen „Spezialisten der reinen Gehirnfunktion und rationalen Analyse“ hinzustellen, ist ein weiteres Bausteinchen, das Profil des Autors scharf zu konturieren.

Was bleibt? Eine umfangreiche und eindrucksvolle Materialsammlung, mit großem Fleiß zusammengetragen, durch viele ausgezeichnete Bilder ergänzt. Der wachen Intelligenz des Lesers bleibt es überlassen, die Fakten zu benutzen, das Ressentiment und die polemische Fixierung desselben dagegen zu erkennen und als äußerst gefährlichen Zündstoff zu isolieren. Gegen den Autor angewandt, kann er ihn sogar noch für sich fruchtbar machen. Notabene: das Buch wurde mit Unterstützung der deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckt ...

## Pressekarten bei Vorschußlorbeeren

Die Fachpresse wird sich notgedrungen völlig umstellen müssen. Wer bisher noch in dem naiven Glauben dahinlebte, daß für einen Kritiker das alte Ge-

setz: „Erst hören — dann urteilen!“ Gültigkeit hätte, wird sich seiner Rückständigkeit schmerzlich bewußt, falls er die Münchener Konzertdirektion Rudolf Veder einmal um Pressekarten ersuchen sollte. Dieses immerhin nicht unbekannte Unternehmen legt nämlich nur Wert auf Vorbesprechungen. Mit erfrischender Offenheit wird dem Anfragenden bedeutet, daß man an Kritiken, die nach einem Konzert erscheinen, völlig uninteressiert sei.

So wie das Geschäft es befiehlt, pflegt man dort also Karten nur an jene Blätter abzugeben, die sich diesem Prinzip beugen. Abgesehen von den ortsansässigen Tageszeitungen, für die wohl ein Ausnahmezustand einkalkuliert ist, bleibt den übrigen Blättern demnach nichts weiter übrig, als zerknirscht und reuevoll — abseits zu stehen!

Ohne Vorbesprechung keine „Ehrenkarten“ (wie man dort sagt)! Der tiefere Sinn dieses auszeichnenden Wortes liegt auf der Hand. Niemand wird bei solcher Einstellung erwarten, daß diesem Unternehmen die Namen führender Musikzeitschriften bekannt sein könnten. Wozu auch? Diese Blätter erscheinen ja meistens nur monatlich und befassen sich nicht mit geschäftslohnender Propaganda — sind also für diese Konzertdirektion Quantité négligeable.

Ob allerdings die von diesem Unternehmen vertretenen Künstler sehr erbaut sein werden — in diesem Falle Pierre Monteux und das Royal Philharmonic Orchestra London —, wenn ihre Konzerte in bestimmten Fachblättern kein Echo finden?

Helmut Lohmüller

## Neue Noten

Johann Nepomuk David: Violin-Konzert Nr. 2, Studienpartitur (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

David's zweites Violinkonzert mit Streichorchester, 1957 für seinen Sohn, den Geiger Lukas David, geschrieben, ist in der klassischen Dreisätzigkeit (Allegro — Adagio — Allegro) angelegt und mit feinstem Gefühl für alle geigerischen Möglichkeiten empfunden. Die Stimmen des Streichorchestersatzes sind unterteilt, wir haben es also mit einem 8fachen Stimmengeflecht zu tun. Obwohl kunstvoll kontrapunktisch geführt, läßt der Streicheranteil der Solostimme doch immer führende Entfaltungsmöglichkeit. Die klare, oft sehr sprunghafte Thematik der Geige, die virtuos-spielerische Seite wie die brillante Lauftechnik des Soloinstrument, alldies steht nie als Selbstzweck, sondern schafft immer ein spannungsvolles wie entspannendes Kräftefeld zum Orchester. Der kurze empfindungsvolle Mittelsatz (Adagio) stellt einen cantablen Ausgleich zwischen den rhythmisch überaus tatkräftigen Ecksätzen her.

E. Lt.

Günter Bialas: Sonata piccola für Violine und Klavier (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Gediegene handwerkliche Arbeit und unproblematische Musikalität sind die Kennzeichen aller fünf

Sätze des liebenswürdig-spielerischen Werkes. Trotz bewußter Beschränkung der technischen Anforderungen hat es der Komponist verstanden, mehr zu geben als bloße „Spielmusik“. Neben straffer formaler Gestaltung im einzelnen wurde zugleich eine größere Einheit des Ganzen angestrebt, indem sich die Sätze symmetrisch verknüpfen, um einen schwungvollen kleinen Walzer als Mittelpunkt gruppieren. Das abschließende Rondo gewinnt seine Thematik aus zwei Volksliedern und deren geistvoller Abwandlung. Man könnte gewisse Ähnlichkeit zwischen diesem und dem ersten Satz bemängeln, vielleicht auch, daß mitunter etwas viel Gebrauch gemacht wird von ostinaten Begleitformen; doch werden solche Einschränkungen durch den musikalischen Gehalt des Werkes weitgehend aufgewogen.

=ng



# Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



# NOTIZEN

## Bühne

Die Hamburgische Staatsoper plant die szenische Uraufführung des neuen Werkes von Igor Strawinsky, das eine amerikanische Fernsehgesellschaft bestellt hat. Wie Intendant Rolf Liebermann mitteilt, soll die Premiere im Februar oder März 1963 stattfinden. Als Vorlage für die Oper habe Strawinsky ein altes englisches Mysterienspiel verwendet, das von Noah und der Sintflut handele. Bisher sei der Plan des Werkes ausgearbeitet, aber noch keine Note geschrieben. Auch habe sich Strawinsky noch nicht entschieden, ob das Libretto in englischer oder lateinischer Sprache abgefaßt werde.

„Die Kluge“ von Carl Orff wurde vom „Theater Rheinischer Marionetten“ in Düsseldorf als Puppenspiel aufgeführt.

Im Mai inszeniert Giorgio Strehler „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Kurt Weill an der Mailänder Scala.

Die Königliche Flämische Oper in Antwerpen hat „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem in ihr Repertoire aufgenommen. Dirigent: Jonathan Sternberg. Regisseur: Lode Verstraete.

Die amerikanische Erstaufführung des Balletts „Undine“ von Hans Werner Henze fand in der New Yorker Metropolitan Opera statt. Die musikalische Leitung hatte John Lanchbery. Es tanzte das Londoner Royal Ballet mit Margot Fonteyn (Undine) und Michael Somes (Palemon).

## Konzert

Das 9. Volkskonzert der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft wurde als zweites Konzert im Zyklus „Musica Viva“ veranstaltet. Hans Rosbaud dirigierte „Konzert für Orchester“ (Winfried Zillig) und „Karibische Suite“ (Werner Egk) sowie zwei Uraufführungen: „Scènes fantastiques“, Konzert für Schlagzeug und Orchester op. 63 (Armin Schibler); Konzert für Klavier und Orchester op. 53 (Walther Geiser). Die Solisten waren Karl Engel (Klavier) und Adolf Neumeier (Schlagzeug).

In seinem „studio für neue musik“ widmete der Tonkünstlerverein Augsburg das erste Konzert der Wiener Schule: Klaviersonate op. 1, Vier Lieder op. 2 (Alban Berg); Klavierstücke op. 11, 19, 23, 33, Suite op. 25, Lieder op. 14, Ballade op. 12/2 (Arnold Schönberg); Klaviervariationen op. 27, Lieder op. 2 und op. 3 (Anton Webern). Die Ausführenden waren Carl-Otto Plum und Leonard Hokanson (Klavier), Helmut Fischer (Bariton). Einführende Worte sprach Hermann Pfrogner.

„Der Tod zu Basel“, ein großes Miserere für Sopran, Baß, Sprecher, Chor und Orchester von Conrad Beck war kürzlich zum erstenmal in Belgien zu hören, und zwar in Brüssel unter der Leitung von Franz André. Das Pittsburgh Symphony Orchestra spielte die Uraufführung des zweiten Violinkonzerts von Walter Piston. Solist: Joseph Fuchs; Dirigent: William Steinberg.

## RUHE UND ERHOLUNG in den Alpen im Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser, Ölheizung, gr. Garten, Musikzimmer mit Flügel, ganzjährig geöffnet. Bettpreis DM 3,- bis DM 5,-, Frühstück DM 2,-, Bed. Es werden auch 1 bis 2 Kinder in liebevolle, sorgfältige Erziehung b. veget. Ernährung genom. Musikunterricht!

FLINTSBACH am Inn, Wendelsteinstraße

Domaine Musical Paris (Leitung: Pierre Boulez) brachte als Uraufführung „Torso (lettura di Braibanti)“ von Sylvano Bussotti. Auf demselben Programm standen noch „Monades II“ (Jacques Guyonnet), „Quarta Occasione“ (Girolamo Arrigo) und die Kammer-sinfonie op. 9 von Arnold Schönberg.

Auf seiner Tournee durch England und Irland hatte der Pianist Hans Prieegnitz großen Erfolg mit „Ludus tonalis“ von Paul Hindemith.

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel der Sektion Schweiz, bot an drei Abenden Kammermusik von Alban Berg und Anton Webern. Zu Beginn des Zyklus sprach Hansjörg Pauli über „Berg und Webern — zwei Schönberg-Schüler“.

Die Konzerte der Stadt Bonn (Künstlerische Gesamtleitung: Volker Wangerheim) begannen in dieser Saison mit einer deutschen Erstaufführung: Drei Parabeln für Orchester von Bohuslav Martinu. Weitere Erstaufführungen werden folgen: Toccata für Schlaginstrumente (Carlos Chávez), Die Zwitscher-maschine (Giselher Klebe), Ballettsuite „Chout“ (Serge Prokofieff), 5. Sinfonie (Karl Amadeus Hartmann), Ouvertüre „The Wasp“ (Ralph Vaughan Williams), Ballettmusik aus „The Perfect Fool“ (Gustav Holst), „Der Sonnenweg“, Suite für Bläser, Harfe, Klavier und Schlagzeug (Milo Cipra), 2. Violinkonzert (Béla Bartók), und Variationen für Orchester (Anton Webern).

## Rundfunk

Im musikliterarischen Nachtstudio des Südwestfunks begann eine neue Sendereihe. Junge Komponisten werden Werke der Tradition analysieren und spezielle Probleme von Form und Ausdruck am Beispiel eines „alten Meisters“ diskutieren. Als Autoren wurden unter anderen gewonnen: Pierre Boulez, Roman Haubenstock-Ramati, Hans Werner Henze, Giselher Klebe, Luigi Nono, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Jacques Wildberger und Bernd Alois Zimmermann.

Der Österreichische Rundfunk Radio Wien hat Ernst Kreneks Oper „Karl V.“ unter der Leitung des Komponisten in einem öffentlichen Sendekonzert aufgeführt. Die Titelrolle sang Otto Wiener.

In den nächsten drei Jahren wird der Westdeutsche Rundfunk für die Oper der Stadt Köln 540 000 Mark, vor allem zur Ausbildung junger Sänger in dem neugegründeten Opernstudio, bereitstellen.

## Fernsehen

Die Oper „Aniara“ von Karl-Birger Blomdahl war als Aufzeichnung einer Eurovisionssendung des Schwedischen Fernsehens auch in Deutschland zu sehen.

Die Fernsehoper „Seraphine“ von Heinrich Sutermeister wurde vom Jugoslawischen Fernsehen in Zagreb angenommen.

Das auf Französisch geführte Gespräch mit Darius Milhaud von Claude Chamfray erschien in den „Feuilles Musicales“, Lausanne, September 1960. Mit freundlicher Genehmigung der Schweizer Musikzeitschrift veröffentlichen wir das Interview zum erstenmal in deutscher Übersetzung.



# ZEITGENÖSSISCHE AMERIKANISCHE KOMPONISTEN

## ARTHUR BERGER

**Duo** für Oboe und Klarinette · EP 6096 DM 4,80  
**Ideas of Order** f. Orch. \* · Stud.-Part. EP 6080 DM 4,—  
**Serenade Concertante** für Viol., Holzbl. u. Orch. \*  
Stud.-Part. EP 6007 DM 5,—

## JOHN CAGE

**Das Gesamtwerk** erscheint in der EDITION PETERS ·  
Bisher liegen über 40 Werke in faksimilierten Aus-  
gaben vor · Ausführliches Verzeichnis auf Verlangen.

## CHOU WEN-CHUNG

**All in the Spring Wind** für Orchester \*  
Stud.-Part. EP 6226 DM 4,50  
**And the Fallen Petals** für Orchester \*  
Stud.-Part. EP 6227 DM 5,—  
**Landscapes** für Orch. \* · Stud.-Part. EP 6225 DM 3,50

## HENRY COWELL

**Homage to Iran** für Violine u. Klav. · EP 6114 DM 5,—  
**Rondo** für Blechbläser · EP 6116 DM 6,—  
**Persian Set** für Kammerorchester \*  
Stud.-Part. EP 6115 DM 7,50

## ROSS LEE FINNEY

**Phantasy** für Violine allein · EP 6063 DM 4,80  
**Edge of Shadow**, Kantate für Tenor, gem. Chor und  
Instrumente · EP 6192 i. Vorb.

## LOU HARRISON

**Double Music** für Schlagzeug · In Zusammenarbeit  
mit JOHN CAGE · i. Vorb.  
**Suite** für symphon. Streichorchester · EP 6294 i. Vorb.

## ULYSSES KAY

**A Lincoln Letter** für Bariton, Chor und Klavier  
Klav.-Ausz. EP 6027 DM 1,20

## ROBERT PALMER

**Klavierquintett** · EP 6003 DM 24,—

GEORGE ADAMS · MARION BAUER · ROBERT L. BENNETT · ROGER CHAPMAN · RAMIRO  
CORTES · GEORGE CRUMB · INGOLF DAHL · HALIM EL-DABH · CHARLES JONES ·  
GEORGE KLEINSINGER · NORMAND LOCKWOOD · KIRKE L. MECHEM · WILLSON  
OSBORNE · PAUL PISK · NED ROREM · HALSEY STEVENS · SOULIMA STRAWINSKY ·  
DOUGLAS TOWNSEND · RUSSELL WOOLLEN · U. A.

## ALAN HOVHANESS

**Divertimento** für 4 Blasinstrumente · EP 6044 DM 17,50  
**October Mountain** für Schlagzeug · EP 6043 DM 10,—  
**Suite** für Schlagzeug, Violine und Klavier  
EP 6047 DM 10,—  
**Psalm and Fugue** für Streichorchester \*  
Stud.-Part. EP 6112 DM 4,—  
**Meditation on Orpheus** für Orchester \*  
Stud.-Part. EP 6109 DM 7,50  
**Vision from High Rock** für Orchester \*  
Stud.-Part. EP 6142 DM 7,50  
**Magnificat** für Soli, Chor und Orchester \*  
Klav.-Ausz. EP 6108 DM 8,—

## MORDECHAI SHEINKMAN

**Sonate** für Violine und Klavier · CL 5851 DM 6,50  
**Divertimento** für Klar., Trompete, Posaune u. Harfe  
CL 5849 DM 9,—

## SEYMOUR SHIFRIN

**The Modern Temper** für Klavier zu vier Händen  
CL 5878 i. Vorb.  
**Serenade** für Oboe, Klar., Horn, Viola und Klavier  
CL 5853 DM 15,—  
**Chamber Symphony** für Kammerorchester \*  
Stud.-Part. CL 5869 i. Vorb.  
**Three Pieces** für Orch. \* · Stud.-Part. CL 5861 DM 7,50

## CARLOS SURINACH

**Paeans and Dances of Heathen Iberia** für symph.  
Blasorchester \* · Stud.-Part. EP 6123 DM 10,—

## ALEXANDER TSCHEREPNIN

**Lieder ohne Worte** für Klavier · EP 6015 DM 3,50  
**Rondo** für 2 Klaviere vierhändig · EP 6074 DM 6,50  
**Suite** für Orchester \* · Stud.-Part. EP 6008 DM 6,—

## HEITOR VILLA-LOBOS

**Fantasia in Form of a „Choros“** für symph. Blasorch. \*  
Stud.-Part. EP 6140 DM 10,—

Ausführlicher Katalog „Contemporary American Music“ auf Verlangen · \* = Aufführungsmaterial leihweise

# PETERS · LITOLFF

FRANKFURT

LONDON

NEW YORK



# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

*Neuerscheinung!*

**Alphons Silbermann**

## **Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach**

Ein faszinierendes Leben — faszinierend  
beschrieben

456 Seiten

Leinen DM 19,80

**BOTE & BÖCK**

Berlin · Wiesbaden

**ARNOLD SCHÖNBERG**

Fünf Orchesterstücke op. 16

Originalfassung · Taschenpartitur 16<sup>o</sup> EP 3376a DM 8,—  
Revidierte Fassung · Studienpart. 8<sup>o</sup> EP 6061 DM 24,—

**C. F. PETERS · FRANKFURT**

## **Neue Studienpartituren**

GOTTFRIED v. EINEM, „Dantons Tod“ DM 52,—  
(Dünndruckausgabe mit Goldprägung)

G. FRANCESCO MALIPIERO,  
Serenata matutina 4,50

OLIVIER MESSIAEN,  
Oiseaux exotiques 12,—

MARC WILKINSON, „Voices“ aus  
Beckets „Warten auf Godot“ 5,50

**UNIVERSAL EDITION**

**JOHANN NEPOMUK DAVID**

## **Sinfonia per archi**

op. 54. PB 3829 Studienpartitur DM 6,—

**BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN**

# HAMBURGISCHE STAATSOPER

**Rolf Liebermann**

**WOCHE DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS 21. BIS 28. FEBRUAR 1961**

21. Februar 1961, 19.30 Uhr

Deutsche Erstaufführung

**Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Bühnenbild: Helmut Jürgens

22. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Igor Strawinsky: Oedipus Rex**

**Arthur Honegger: Antigone**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

23. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Rolf Liebermann: Die Schule der Frauen**

Dirigent: Albert Bittner

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Alfred Siercke

24. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Alban Berg: Lulu**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

25. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Hans Werner Henze:**

**Der Prinz von Homburg**

Dirigent: Der Komponist

Regie: Helmut Käutner

Ausstattung: Alfred Siercke

26. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum**

27. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Alban Berg: Wozzeck**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Helmut Jürgens

28. Februar 1961, 19.30 Uhr

**Karl-Birger Blomdahl: Aniani**

Dirigent: Sixten Ehrling a. G.

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

## Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyges

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,  
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

### MEISTERKLASSEN

Gesang — Prof. Franziska Martienßen-Lohmann  
Violine — Kurt Schäffer  
Viola — Franz Beyer  
Violoncello — Kurt Herzbruch  
Klavier — Max Martin Stein  
Kompositionsklasse — Jürg Baur

### OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife

### ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife

### SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend-  
und Volksmusikschulen.  
Abschluß: Staatl. Privatmusiklehrerprüfung

### SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor  
(A- und B-Prüfung)

### ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und  
Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester:  
14–24. März

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:  
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums  
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1

## Der NORDDEUTSCHE RUNDFUNK

sucht für das

### SINFONIE-ORCHESTER HAMBURG

— künstlerischer Leiter: Dr. Hans Schmidt-Isserstedt —  
*einen Ersten u. koordinierten Konzertmeister  
einen III. stellvertretenden I. Trompeter  
einen Kontrabassisten*

für das

### RUNDFUNK-ORCHESTER HAMBURG

*einen III. stellvertretenden I. Flötisten*

für das

### RUNDFUNK-ORCHESTER HANNOVER

*einen Tutti-Geiger*

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen  
unserer Orchester zu entsprechen glauben,  
richten ihre Bewerbbg. mögl. umgeh. an die  
Personalabteilung des

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS  
HAMBURG 13, Rothenbaumchaussee 132/134

# Günter Raphael

\* 30. April 1903

† 19. Oktober 1960

# bei Breitkopf

## Werke für den Konzertsaal:

### op. 16 Symphonie Nr. 1 a-moll (55 Minuten)

2. kl. Fl. 2. Eh. 2. Bkl. 2. Kfg. — 4. 3. 3. 1. — Pk. Schl. — Str.

### op. 19 Thema, Variationen und Rondo (45 Minuten)

3 (3. auch kl. Fl. II), kl. Fl. 3. Eh. 3. Bkl. 3. Kfg. — 6. 4. 4. 1. — 2 Pk. Schl. Glockensp. — 3 Hfn. — Str.

### op. 21 Konzert C-dur für Violine

Viol. solo — 2 (1. auch kl. Fl.). 2. 0. 2. — 3. 2. 0. 0. — Pk. Schl. — Str.

### op. 23 Variationen über eine schottische Volksweise (20 Minuten)

2. 1. 0. Bkl. 2. — 2. 0. 0. 0. — Hfe. — Str.

### op. 24 Kammerkonzert d-moll für Violoncello (25 Minuten)

Vcll. solo — 2. 2. 2. Bkl. 2. — 0. 0. 0. 0. — Str.

### op. 34 Symphonie Nr. 2 h-moll (40 Minuten)

2 (2. auch kl. Fl.). 2. 2. 2. Kfg. — 3. 2. 3. 1. — Pk. Schl. — Str.

### op. 40 Smetana-Suite (nach Tänzen von Friedrich Smetana) (17 Minuten)

2. kl. Fl. 2. 2. 2. — 4. 2. 3. 0. — 3 Pk. Schl. Glockensp. — Hfe. — Str.

### op. 62 Symphonie Nr. 4 in C (32 Minuten)

3 (2. und 3. auch kl. Fl.). 3 (3. auch Eh.). 0. 3. — 0. 3. 3. 0. — 5 Pk. Schl. — Cel. — Str.

### op. 66 Jabonah, Suite nach mongolischen Weisen (12 Minuten)

2. kl. Fl. 2. 2. Alt-Sax. (od. 3. Klar.) 2. Kfg. — 3. 3. 3. 0. — 5 Pk. Schl. Glockensp. Xyl. — Hfe. — Klav. Cel. — Str.

### op. 67 Sinfonia breve (20 Minuten)

2 (2. auch kl. Fl.). 2. 2. 2. — 3. 3. 0. 0. — 3 Pk. Schl. Glockensp. — Klav. — Banjo oder Plektrumgitarre ad lib. — Str.

### op. 71 Concertino für Alt-Saxophon (16 Minuten)

Alt-Sax. in Es solo — 1. 1. 0. 1. — 1. 1. 1. 0. — Schl. — Str.

### op. 75 Symphonie Nr. 5 in B (37 Minuten)

2 (2. auch kl. Fl.). 2. Eh. 2. Alt-Sax. Bkl. 2. — 4. 2. 3. 1. — 3 Pk. Schl. — Str.

### op. 77 Die vier Jahreszeiten, Vier Variationsreihen für Streichorchester. Teil I a) Frühling b) Sommer (12 Minuten) Teil II c) Herbst d) Winter (18 Minuten)

### op. 82 Concertino für Flöte (18 Minuten)

Fl. solo — 0. 1. 1. 1. — 1. 1. 0. 0. — Str.

### op. 83 Zoologica, Charakterstudien (12 Minuten)

4 (3. und 4. auch kl. Fl.) 2. Eh. 2. 1. Bkl. Alt-Sax. 2. Kfg. — 4. 3. 3. 1. — Pk. Schl. — Hfe. Klav. Cel. — Str.



# Musikstudium in Deutschland

## Studienführer

Herausgegeben im Auftrage des Deutschen Musikkrates von Dr. Kurt Hahn

### INHALT:

*Musik • Musikerziehung • Musikwissenschaft:*

Hochschule und Konservatorium • Universität  
Andere Institute • Kurse

*Studium und Beruf:*

Allgemeine Studienbedingungen —  
Ausbildungswege

Komponist • Dirigent • Konzertierender Künstler • Orchestermusiker • Chorsänger • Kirchenmusiker • Tonmeister • Schulmusikerzieher • Privatmusikerzieher • Lehrer an Jugend- und Volksmusikschulen • Musikwissenschaftler • Musikinstrumentenbauer

*Übersicht der Ausbildungsstätten*

*Übersichtskarte*

*Die Städte und ihre Musikinstitute*

*Anschriften der Ausbildungsstätten,  
Musikinstitute, Verbände, Zeitschriften*

100 Seiten • kartoniert DM 6,80

**B. SCHOTT'S SÖHNE  
MAINZ**

# Viol

der altbewährte LACKBALSAM  
zur Pflege und Reinigung  
der Streichinstrumente.

**T O D E M H O L Z W U R M**

In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Brsg.  
Bertoldstraße 43

### Internationaler Wettbewerb

**für junge Opernsänger • Sofia • Bulgarien**

26. Juni bis 10. Juli 1961 • Veranstaltung des Kulturamtes Sofia • Professor Slavko Popoff bringt den jungen Bewerbern zwischen 23 und 33 Jahren die freundliche Einladung zur Teilnahme. Anmeldung und Auskunft an das Sekretariat des Wettbewerbs, Sofia, Boul. Stamboliiski 18. Aufenthaltskosten für die Zeitdauer des Wettbewerbs auf Rechnung des Komitees.

## STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

*Leitung: GMD Prof. Gustav König*

sucht zur Besetzung  
von neuengerichteten Stellen  
ab sofort oder später

einen I. Geiger Kennziffer 41/3

zwei II. Geiger Kennziffer 41/4

einen Bratscher Kennziffer 41/5

einen Cellisten Kennziffer 41/6

einen Kontrabassisten Kennziffer 41/7

Besoldung nach TO. K I (Ortskl. 5),

weiterhin wird gesucht zum 1. April 1962

*ein I. und Solo-Oboist*

(mit Verpflichtung zur Oboe d'amore)

Kennziffer 41/8

Besoldung nach TO. K I (Ortskl. 5. und Stellenzulage I),

außerdem zum 15. August 1962

*einen I. und Solo-Cellisten*

Kennziffer 41/9

Anstellung erfolgt nach § 28 TO. K

Probespiel erforderlich.

Teilnahme am Probespiel verpflichtet ggf. zur  
Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender  
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur  
werden gebeten,

ihre Bewerbung bis spätestens 28. Februar 1961  
unter Angabe der entsprechenden Kennziffer  
dem Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR



ERNST KRENEK (1900)

## QUAESTIO TEMPORIS

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott,  
Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Schlagzeug,  
Gitarre, Harfe, Klavier, Streicher

Aufführungsdauer: 17 Minuten

Aufführungsmaterial leihweise, BA 3560

Uraufführung am 30. September 1960  
im „Neuen Werk“ Hamburg

### Die Presse schreibt:

Kreneks hervorstechende Eigenschaft als Komponist ist, daß er nicht weniger wagt als die jungen Avantgardisten, aber dabei furchtloser ist. — Die Souveränität gegenüber der Zahl bewirkte in den knapp 18 Minuten dauernden Stück eine Mobilität, die sich von der Starrheit schlecht komponierter serieller Stücke deutlich abhebt. Das Ohr registriert sogar tonale Folgen und Jazz-Anklänge: Die natürliche Versammlung aller Elemente bezieht das Geläufige mit ein. Von einer „aphoristischen“ oder „punktuellen“ Komposition kann nicht mehr die Rede sein; derartiges scheint bereits der Vergangenheit anzugehören.

Claus-Henning Bachmann in „Frankfurter Rundschau“

Es erklang das Erhoffte, Erwartete, so lang nicht mehr Erfüllte: Musik. — Die Faszination entsteht dadurch, daß die verschiedenen entstehenden Situationen nicht als einzelne Floskeln im Raum stehenbleiben, sondern sich nahtlos verbinden zum großen Bogen, der spannungsvoll das Ganze verbindet, und zwar mit untrüglichen Gefühl für Maß und formale Klarheit. Fesselnd ist die differenzierte Farbigkeit und die dynamische Bewegtheit. Hier hat ein Meister ein Werk geschaffen, das einen Pegel für Qualität darstellt, an dem man sich orientieren muß.

H. O. S. in „Darmstädter Echo“

Das etwa viertelstündige Orchesterwerk ist nach einem System der Dichtgrade organisiert, nach einem quasi ausgewürfelten Wechsel der Dichtzustände. Das hört sich komplizierter an als die Musik selbst. Das Ohr nimmt sie, da das Orchester konventionell auf dem Podium postiert ist, streckenweise eher als Klangfarbenspiel auf als angewandte Instrumentationskunst.

Klaus Wagner in „Frankfurter Allgemeine“

Das etwa 15 Minuten lange Stück ist — sprechen wir es gleich aus — eines der besten Werke, die wir im Bereich dessen, was sich „serielle Musik“ nennt, bisher gehört haben. — Das strenge Kalkül der rationalen Durchorganisation ist durch die Hand des bedeutenden Künstlers eingeschmolzen in eine farbig auf höchste differenzierte, dynamisch dramatische Komposition. Das heißt, daß dem Musiker Krenek hier gelungen ist, was sicher sein eigentliches Ziel war: Über alle Formeln, Zahlen und Berechnungen hinaus Musik zu schreiben, das Wort in seinem ureigentlichen Sinn verstanden.

Hans-Otto Spingel in „Die Welt“, Hamburg

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL  
BASEL · LONDON · NEW YORK

## GISELHER KLEBE

### Sinfonie op. 16

(2, 2, 2, 2 — 4, 2, 0, 1 — 4 P. — Hfe. — Str.) = 18 Min.

### Sinfonie für großes Streichorchester

op. 12

(12, 10, 8, 6, 6) = 26 Min.

### Konzert für Violine und Violoncello und Orchester op. 18

(2, 2, 2, 2 — 4, 2, 0, 1 — P. S. — Str.) = 19 Min.

### Espressioni liriche

für Horn, Trompete, Posaune und Orchester

(Nr. 7 aus »Divertimento für Mozart«)

(2, 2, 2, 2 — 2, 2, 0 0 — P. — Str.)

= 2 1/2 Min.

[Gemeinschaftsverlag mit UE, Wien]

### Szene

für 4 Solo-Violen, 6—12 Tutti-Violen und Klavier zu 4 Händen = 6 Min.

Faksimile-Studienpartitur AV 58 DM 3,—

### Römische Elegien

von Johann Wolfgang von Goethe

für Sprecher, Klavier, Cembalo und Kontrabaß op. 15 = 15 Min.

Studienpartitur Ed. Schott 4576 DM 3,50

### Sonate

für Violine und Klavier op. 14

Ed. Schott 4478 DM 3,50

### Sonate

für 2 Klaviere op. 4

Ed. Schott 4292 DM 5,—

im Verlag

Schott



# KLAVIERMUSIK

## Sonaten und Sonatinen

zeitgenössischer Komponisten

HENK BADINGS Ed. Schott DM

Sonate I	2339	4,50
Sonate II	2833	4,50
Sonatine	2576	3,50

BÉLA BARTÓK

Sonatine (über Themen der Bauern von Transsylvanien)	4397	3,—
--	------	-----

CONRAD BECK

Sonatine	2072	4,—
Sonatine II	4042	3,50

WERNER EGK

Sonate für Klavier	1332	4,50
--------------------	------	------

WOLFGANG FORTNER

Sonatina	2345	3,50
----------	------	------

JEAN FRANÇAIX

Sonate	5082	4,—
--------	------	-----

HARALD GENZMER

1. Sonate	2679	3,50
2. Sonate	3951	4,50
1. Sonatine	2886	3,50
3. Sonatine (1959)	5067	3,50

ALEXANDER GOEHR

Sonate op. 2	10417	4,—
--------------	-------	-----

IAIN HAMILTON

Sonate op. 13	10184	6,—
---------------	-------	-----

HANS WERNER HENZE

Sonata	5084	6,—
--------	------	-----

PAUL HINDEMITH

Drei Klavier-Sonaten  
(1936):

Nr. I in A	2518	5,—
Nr. II in G	2519	3,50
Nr. III in B	2521	5,—

KAREL HUSA

Sonate op. 11	4348	4,50
---------------	------	------

PHILIPP JARNACH

Sonate II	4387	4,—
-----------	------	-----

ERNST PEPPING

Zwei Sonaten	2584/85 je	4,—
Sonate III	2623	4,50
Sonatine	2180	3,50

HERMANN SCHROEDER

Sonate a-Moll	4123	3,50
Zweite Klaviersonate (1953)	4540	3,50

HEINRICH SUTERMEISTER

Sonatina in Es	4119	3,—
----------------	------	-----

ALEXANDRE TANSMAN

Sonate Nr. 2	2089	7,—
--------------	------	-----

MICHAEL TIPPETT

Sonata	10123	6,—
--------	-------	-----

Auswahl aus dem Katalog »Zeitgenössische Musik 1960« (welcher Interessenten kostenlos zugesandt wird)

Schott